ML
800
.S87
S764
1906

VON DER VIOLINE

VON

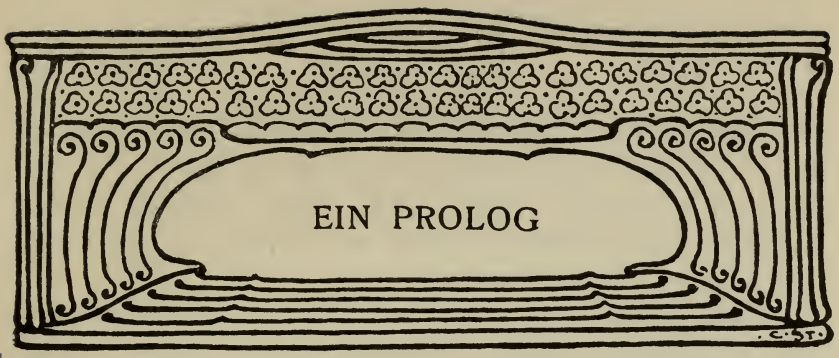
PAUL STOEVING

PROFESSOR AN DER GUILDHALL SCHOOL OF MUSIC IN LONDON; VERFASSER DER „KUNST DER BOGENFÜHRUNG“

BERLIN-GROSSLICHTERFELDE 1906
CHR. FRIEDRICH VIEWEG G. M. B. H.

Den Buchschmuck zeichnete Curt Stoeving. Es wurden von diesem Buche 200 Exemplare auf Büttenpapier gedruckt und handschriftlich numeriert; das Exemplar kostet in Pergament gebunden 12 Mark. Die englische Original-Ausgabe unter dem Titel „The Story of the Violine“ verlegte The Walter Scott Publishing Co., Ltd. in London.

Meiner Mutter gewidmet



EIN PROLOG

Die Geige — welch ein wunderbares Ding eine Geige ist! Sinne dem Gedanken nach, ihrem Tone, ihrer Gestalt, ihrer Geschichte und ihrer Stellung in der Kunstwelt von heute: und du stehst vor einem kleinen Wunder. Etwas Wunderbares, Unerklärliches, nenn' es wie du willst, etwas von göttlichem Vorhaben, göttlicher Kraft scheint hinter diesem kleinen zarten menschlichen Gebilde zu liegen.

Einstmals, im frühesten Altertume, war ihre Urform vielleicht das verachtetste der Instrumente; dann kam Jahrhunderte hindurch — gleichwie ein Schmetterling im Werden — ein langsam, mühsam Formen, Sichentwickeln, ein Tasten aus der Dunkelheit zum Licht, bis sie, die Geige, vor dreihundert Jahren plötzlich in der Welt erschien in einer Vollkommenheit, vor der wir heute noch bewundernd stehn.

Ihre Geschichte

Sie kam wie der Lerche Sang im März, einen neuen Frühling zu verkünden, die liebliche Erstlingsfrucht einer neuen Zeit, eines neuen Geistes auf Erden nicht allein des Geistes der modernen musikalischen Kunst, sondern des Geistes einer aufgeklärteren Menschheit, grösserer Menschenliebe und allgemeinerer Brüderlichkeit.

Ihr Kommen

Mit wunderbarer Schnelligkeit ist seitdem dieses kleine Wunder von Gestalt und Ton an alle Enden

unserer Erde hingedrungen, sein zartes Wirken, seinen Einfluss, Freude, Trost und neues Hoffen, neues Glauben, neue Kraft zu arm wie reich, in den Palast und in die Hütte tragend.

Was wäre diese, unsere Welt von heute ohne ihre Violine? Ganz Königin und doch niedre Dienerin der Kunst, — was ist die liebe Geige nicht! Meister der Tonkunst sogen Begeisterung aus ihr; sie ist die Seele unseres Orchesters; sie hält uns atemlos, zwingt, rührt und erhebt uns in der Hand des Künstlers, — und zu der dürft'gen Habe des Auswandrers gehört sie auch. Sie leistet ihm Gesellschaft auf dem einsamen Gehöfte im Westen, wenn die Winterabende lang sind und die Gedanken wandern wollen, zurück zur alten Heimat jenseits des grossen Wassers. Und wie ist sie für ihre hohe Mission unter den Menschenkindern geschaffen!

Ihre Mission

Wer möchte versuchen, den Ton einer Stradivarigeige zu beschreiben, wenn ihn der echte Künstler aus dem Verstecke zieht? Die unbeschreiblich süsse Stimme — Stimme, wie sie die Engel haben mögen, und doch so voll vom teuren Heimatsklang der Erde, voll irdischer Leidenschaften, Freuden, Leiden und Ekstase, so menschlich rührend und doch so übersinnlich, dass bei dem Klange die Seele von hoffnungslosem Sehnen ergriffen wird, zu folgen und mit ihr zu schweben durch unbekannte, grenzenlose Reiche, erfüllt — wir wissen's nicht — ob mit Musik oder mit Liebe. Ja, unbeschreiblich süsse Geigenstimme, wo du endest, hebt die Musik der Sphären an. (Oder ist es das vielleicht, was aus den Blumenkelchen in unsichtbaren Nebeln steigt — halb Wohlgeruch, halb Melodie, und,

Ihr Ton

im Sonnenlichte zitternd, die Biene den Weg zum Honig lockt?)

Und wann war Form je ein treueres Sinnbild des Tones?

Schau dir dies Werk eines berühmten Meisters an: Welch feines Spiel von Linien, Bogen, Farben; der edle, sphinxartige Kopf, von dem's herabrollt oder sich entfaltet in anmutsvollen Arabesken; die zarte Schwellung der Decke und des Bodens; die Bernsteinfarbe, die sich zum Zentrum hin, da wo das Klangesleben am stärksten, schnellsten ist, zum reichen, dunklen Rot verdichtet und vertieft! Ein kleines Stück einer Tizian-Leinwand? Ja — oder einer von Velasquez. Und sieh die feinen Adern des Holzes durch den Lack schimmern, wie die bleichen Rosen durch meiner Schönen feingeformte Fingernägel!

Ihre Form

Was kann reizender sein? Kein Wunder, die Menschen lieben so eine Geige, und viele sehnen sich danach und darben dafür; und manche holde Dame, unter dem Scheine, nur das Holz zu inspizieren, hat schon, wenn niemand hinsah, einen heimlichen Kuss auf solche liebliche Gestalt gedrückt.

Hier schweigt mein Enthusiast. — Doch ist das alles? Betrachten wir dies zerbrechliche kleine Ding aus Holz. Nur Holz — und doch hat es der feindlichen Gewalt von zwei Jahrhunderten getrotzt. Ich sage feindliche Gewalt, denn nicht in einem Glaskasten wie eine Reliquie oder wie ein Gemälde nur zum Anschauen war es aufbewahrt. Nein, es ist in Gebrauch gewesen, in Gebrauch fast täglich; — und wie stark in Gebrauch! Bei jeder Berührung des vertrauten Bogens haben die innersten Fasern

Ihre Dauerhaftigkeit

des zarten Körpers gezittert und gebebt, wie das Herz eines Mädchens unter dem Kusse des Liebsten. In Ängsten gleichsam sind die tausend Millionen Töne geboren worden, die in zwei Jahrhunderten diesem Körper von Holz entquollen um Menschenherzen zu entzücken.

Und nicht genug damit: stellen wir uns vor, dass dieser gerüttelte und geschüttelte Bau, der nicht mehr als etwa $8^1/_2$ Unzen avoir du pois wiegt, infolge einer bewundernswerten Abwägung seiner Teile, durch welche Elastizität und Widerstand der Struktur in vollkommenem Gleichgewicht gehalten werden, dieser Bau, sage ich, eine Spannung, längsweise, von zirka 88 Pfd. und einen Druck von 26 Pfd., also zusammen ein Gewicht von über 100 Pfd. auf der Decke aushält. Eine Herkulesaufgabe! Was würde unter ähnlichem Gebrauch aus der stärksten je von Menschenwitz erdachten Maschine? Ein Trümmerstück in wenigen Jahren; die mächtigsten Stahl- und Eisenstangen würden bald in ihren Lagern wackeln.

Und betrachten wir nun, was beinah wie die Krone dieses kleinen Wunderwerkes erscheint.

Der Stempel wahrer Grösse ist die Einfachheit. Wir haben sie hier. Jemand hat behauptet, man könne eine Geige nur mit Benutzung eines Federmessers herstellen. Das mag möglich sein, obwohl eine derart erzeugte Violine wenig befriedigend ausfallen dürfte. In jedem Falle beweist solche blosse Möglichkeit, wie einfach die Konstruktion dieses klingenden Organismus ist, dessen Vollkommenheit die grössten Denker von jeher mit Erstaunen und Bewunderung erfüllt hat. Holz und wieder Holz, etwas Leim, die Bretter und Brettchen und die Innenklötze zusammen zu halten, Saiten

Ihr Bau

und Wirbel und der Lack — das ist alles. Was kann einfacher sein?

Und doch ist hier die Einfachheit des Baus das Resultat des kompliziertesten Denk- und Erfindungsprozesses und endloser Versuche. Ändere ein Jota, und du gefährdest, verdirbst, ja zerstörst das Ganze. Ändere die Stellung der F-Löcher oder die Form des Steges; lass den Stimmstock fort oder setze ihn an eine andere Stelle — und fort ist der Ton. Wie im menschlichen Körper jeder Teil Bezug auf das Ganze und das Ganze Bezug auf jeden Teil hat, so ist es in diesem wundersamen klingenden Körper von Holz. In seinem Tone erhalten wir die Summe all der Bedingungen, Tätigkeiten und Wirkungen, welche ihren Ursprung und ihr raison d'être in dieser Einfachheit haben und ausserdem die Forderung enormer Kraft und Ausdauer erfüllen.

Es ist nicht zum wenigsten diese Einfachheit der Konstruktion, zusammen mit der bequemen Form, der leichten Tragbarkeit, welche der Violine ihre phänomenale Popularität und Verbreitung gewonnen haben. Eben diese Einfachheit machte billige Herstellung möglich, machte die Geige zum Instrument für den Armen wie für den Reichen; denn nachdem das Mustermodell einmal gegeben war, konnten untergeordnetes Material, schlechte, maschinenmässige Arbeit wohl die unter anderen Umständen mögliche Vollkommenheit verringern, nicht aber die elementaren Tugnden des Gebildes zerstören.

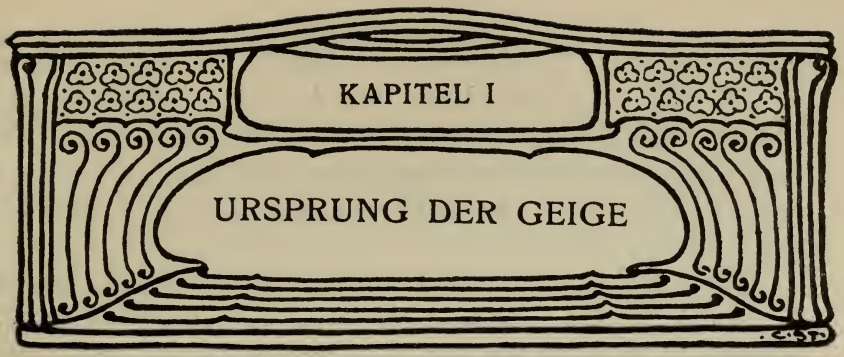
Ihre Billigkeit

Ja, welch ein wunderbares Ding ist eine Geige! Während in allen Gebieten menschlichen Wissens und menschlicher Tätigkeit jedes Jahr neue Entdeckungen bringt und grössere Fortschritte aufweist, sodass

„was heute ein Wunder scheint, morgen schon gewöhnlich ist“, steht es um die Geige noch wie es vor drei Jahrhunderten gestanden, und jeder Versuch ihre Form oder auch nur den kleinsten wesentlichen Teil daran zu ändern hat nur einen Misserfolg ergeben. Ist's nicht, als hätte Menschengeist einmal sein höchstes Ziel erreicht, als hätte er das Ideal, bislang nur im Herzen Gottes verborgen, auf diese Erde sich herab geholt?

ERSTER TEIL

DIE GEIGE



Der Ursprung der Violine ist, scheint es, noch immer den Musikhistorikern und Archäologen ein Rätsel. Sie wissen, dass die erste wirkliche Geige am musikalischen Horizonte etwa zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts erschienen ist. Sie wissen auch, dass dieselbe nicht „wie Minerva, gewappnet und schönheitsstrahlend aus dem Haupte Jupiters", plötzlich hervorsprang. Ihre allmähliche Entwicklung aus unvollkommneren Bogeninstrumenten ist zweifellos bewiesen und mehr oder weniger klar Jahrhunderte zurück verfolgt worden mit Hilfe von Darstellungen solcher Instrumente an Monumenten, Reliefs, Holzschnitzereien, Miniaturen und von gelegentlichen Andeutungen in zeitgenössischer Literatur, die sämtlich von dem unermüdlichen Eifer der Antiquare auf den Haupt- und Nebenstrassen eines mittelalterlichen Europa gesammelt worden sind. Aber hier, das heisst etwa mit der Mitte des 9. Jahrhunderts unserer Zeitrechnung, endet jeder Beweis, dokumentarisch und anderweit, für die Existenz von Bogeninstrumenten, und es ist uns überlassen bezüglich ihrer früheren Schicksale auf einem Meer von Mutmassungen zu treiben. Sind sie überhaupt auf europäischem Boden entstanden oder sind sie ein Gewächs des fernen Ostens? Bemisst sich die Zeit ihres Wanderns auf Erden nach Jahrhunderten oder nach Jahrtausen-

Noch immer ein Rätsel

Allmähliche Entwicklung

den? Derart sind die Fragen, auf die Musikhistoriker noch immer sich bemühen befriedigende Antwort zu geben.

Griechen u. Römer

Die zwei grossen Nationen des Altertums, denen wir direkt oder indirekt für so viele unserer kostbarsten Besitztümer in der Philosophie, der Dichtkunst und den bildenden Künsten verpflichtet sind, und an deren Nachlass wir naturgemäss uns zuerst um Aufklärung wenden — die Griechen und Römer — geben uns keinen Aufschluss. Wir gewinnen einen Einblick in ein geistreiches Musiksystem; wir finden Beschreibungen damals gebräuchlicher Instrumente, Darstellungen auf Reliefs und Vasen von Harfen, Lyras, Citharas, Flöten usw., aber kein Zeichen eines Instrumentes, von dem selbst der ausgesprochenste und phantasievollste Enthusiast mit gutem Gewissen behaupten könnte, dass es mit einem Bogen gespielt worden sei; viel weniger noch ein Zeichen von einem Dinge, wie ein Bogen selbst.

Ein geistreiches Musiksystem

Und gleich fruchtlos sind bisher alle Nachforschungen in den Urkunden der Ägypter und Chaldäer gewesen, die uns tausende von Jahren gleichsam zum Morgen der Schöpfung zurücktragen. Bei dem erstaunlichen Grade von Kultur dieser alten Völker sollte man bedeutungsvolle Schlüsse auf die Pflege der Musik unter ihnen ziehen dürfen. Es gibt auch den unzweifelhaften Beweis dafür in den Darstellungen ihrer musikalischen Instrumente. Wir finden sie in erheblicher Anzahl und Verschiedenartigkeit, gespielt von Männern und Frauen, ganze musikalische Sitzungen und Prozessionen; einzeln und in Gruppen,

Ägyptische und Chaldäische Urkunden

roh und entwickelt; und da man unter denselben klar die Vorbilder mancher unsrer modernen Instrumente entdeckt, möchte man in ihrer Gesellschaft auch eine Art von vorgeschichtlicher Fiedel suchen — vergebens. Am nächsten kommt noch der Form einer Geige ein Instrument, einer Laute ähnelnd, mit Griffbrett und ein oder zwei Saiten. Burney*) entdeckte ein solches an einem Obelisken in Rom, und Darstellungen ähnlicher Instrumente, 1500—2000 v. Chr. zurück datierend, sind seitdem in Ägypten gefunden worden; ebenso an assyrischen Monumenten, wo sie unter Bedingungen erscheinen, die es glaubhaft machen, dass sie dort eine fremde Einführung, vielleicht von Ägypten waren.

Vergebliches Suchen nach vorgeschichtlicher Fiedel

Aber diese Instrumente, obwohl an das Geschlecht der mit dem Bogen gespielten erinnernd, können kaum im Ernste als dazu gehörig betrachtet werden. Zweifelsohne wurden die Saiten derselben gezupft wie die der Harfe, der Cithara und ähnlicher Instrumente. Wenn die alten Ägypter und Assyrer ein wirkliches Bogeninstrument hätten darstellen wollen, würden sie schwerlich das wichtigste charakteristische Merkmal, den Bogen weggelassen haben.

Nach gewissen Andeutungen des Alten Testaments im Buche Daniel möchte es scheinen, als ob die Hebräer zu jener Zeit, d. h. während und nach der babylonischen Gefangenschaft mit einer den Violen unsrer Vorahnen ähnlichen und, wie wir sehen werden, der Violine unmittelbar vorangehenden Geigenart bekannt gewesen wären. Aber obgleich dies durchaus nicht

Das Alte Testament

*) Burney, History of Music vol 1, p. 204.

unmöglich ist, berechtigt doch nichts in dem Originaltexte zu der Annahme, dass die inspirierten Schreiber wirklich ein mit einem Bogen gespieltes Instrument gemeint haben. Es ist vielmehr wahrscheinlich, dass der Name „Viol“ von den Übersetzern einem Instrumente beigelegt wurde, welches ähnlich geformt war, dessen Saiten jedoch gezupft wurden. Eigentümlich ist auch in dieser Verbindung Luthers Wiedergabe des Textes in Genesis IV, 21, wo es heisst: „Jubal, von dem sind hergekommen die Geiger und Pfeifer.“ *)

Eine irreführende Übersetzung

Bedingungslos und buchstäblich genommen, würde dieser Text lange die deutschen Musikhistoriker über den Ursprung der Geige befriedigt haben. Jedenfalls aber wollte der grosse Reformator, indem er die Bezeichnung der zwei Haupttypen der musikalischen Profession im Mittelalter — Fiedler und Pfeifer, wählte, einfach die Idee ausdrücken, wie es auch die englische Version tut, dass Jubal der Vater der Musiker im allgemeinen, oder aller Spieler auf Saiten- und Blasinstrumenten war, welche letztere die höchste Form instrumentaler Musik repräsentieren. Trotzdem, wäre es wirklich so ganz unmöglich, dass dieser oder irgend ein anderer vorgeschichtlicher Jubal der „Erfinder von Bogeninstrumenten, der Vater der Geiger“ gewesen sein sollte?

*) Englische Version: Jubal who is the father of such as handle the harp and organ (Pandean pipes).

Nachdem ein gewisser Gelehrter*) lange genug in „Dame Evidence“ gedrungen hatte, ihm den Ursprung der Bogeninstrumente zu verraten, ohne sie seinen Wünschen geneigt zu machen, schaute er sich nach der anderen Tochter des alten Königs Kronos um, der schöneren mit den Augen halb einer Sphinx und halb eines Kindes und mit der Stimme wie das Plätschern ferner Wasser: „Tradition“. Es gibt nur wenige Länder, wo sie noch zu finden ist. Vor alter, alter Zeit verliess sie das einst heilige Niltal, aus dem selbst die Schatten der Götter, ihrer einstmaligen Freunde, geflohen sind und nur noch die Pyramiden wie ewige Ausrufungszeichen der Vergänglichkeit in einen blauen, wolkenlosen Himmel ragen. Auch von den öden Hügeln und Ebenen, unter denen Babylon und Ninive und Ur begraben liegen, ist sie lange, lange gewichen; und China vermeidet sie aus eignen Gründen.

Aber in einem Lande hält sie sich noch auf; und da fand sie unser Gelehrter in ihrer Laube von Rosen und Immortellen: Indien! Tausend-und-Eine-Nacht-Land der Welt, Land der Märchen, Land der Wunder, das wie eine grüne, sonnenbeschienene Insel

*) Ich glaube, dass F. J. Fétis der erste war, der die Aufmerksamkeit auf Indien als die wahrscheinliche Urheimat der Bogeninstrumente lenkte, obwohl er die Anregung dazu durch Sonnerats Voyage aux Indes empfangen haben mag.

im Meere der Zeiten liegt; wo die Luft mit Wohlgerüchen und mit Poesie geschwängert ist, und wo

„Die Lotosblume ängstigt
Sich vor der Sonne Pracht."

Sollte Indien die Wiege der Geige sein? Was sagte „Überlieferung" unserem Gelehrten? Freilich ist sie so alt geworden, dass sie manchmal Dinge vergisst oder durch einander bringt. Wer würde auch nicht vergessen und vermengen, müsste er dieselben Geschichten unzählige Male wiederholen und immer bestrebt sein, sie neu und interessant zu gestalten? Man darf auch nicht erwarten, dass sie es mit Einzelheiten allzu genau nimmt; Ungenauigkeiten in bezug auf Zeit und Ort, Rechenfehler um 1000 Jahre oder mehr muss man schon freundlich mit in den Kauf nehmen. Am liebsten hat sie's, wenn man über ihren schönen Augen und ihrer noch schöneren Stimme alles andere vergisst.

Und unser Gelehrter, das wohl wissend, gab sich Mühe nicht zu tief zu grübeln, während er zu ihren Füssen sass und lauschte. Und so erzählte sie ihm: „Vor etwa 7000 Jahren" — er verzog hier ein wenig das Gesicht — „da lebte auf der Insel Ceylon, dem alten Leuka, ein König mit Namen Ravana. Er war ein grosser König, aber er war auch ein ebenso grosser Sänger und Meister in der Tonkunst, denn mit der Macht und dem Zauber seiner Musik vermochte er selbst den grossen schrecklichen Gott Siva, der die Dunkelheit liebt wie Brahma das Licht, zu rühren. Dieser König und Meister der Töne erfand ein mit einem Bogen gespieltes Instrument, das nach ihm Ravanastron genannt wurde."

Eine uralte Geschichte und neue Varianten

Hier räusperte sich unser Gelehrter und wollte die schöne Erzählerin unterbrechen, aber Tradition berührte ihn leicht mit ihrem Fächer, und mit einem triumphierenden, wenn auch süssen Lächeln, zog sie aus den Falten ihres Mantels ein seltsames Ding hervor und sprach: „Dies, Gelehrter, ist das Ravanastron. Betrachte es wohl, du kannst es noch von vielen meiner niederen Diener im Lande spielen hören; suche dir die Bettler und Pandarons*) auf, und nun leb wohl.“ Unser Forscher hätte gern noch ein paar Fragen getan nach jenem Könige Ravana, aber er wusste wohl, dass es nutzlos war. Tradition sagt nie was du wünschst und

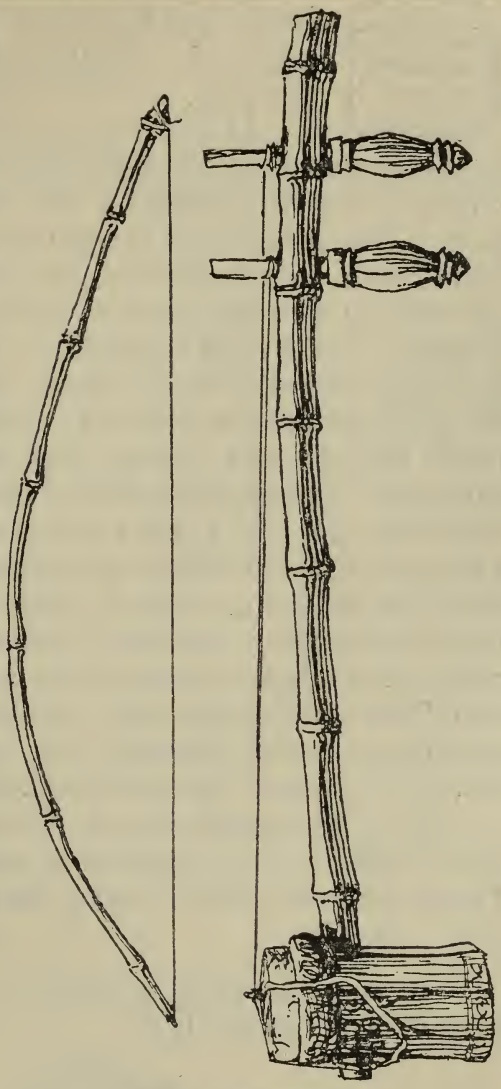


Fig. 1. Ravanastron

*) Eine Art wandernder Eremiten.

Das Ravanastron

fragst, sondern was ihr gut dünkt. So neigte er stillschweigend das Haupt und ging.

In der ethnographischen Abteilung des Britischen Museums in London unter den Ausstellungsobjekten der Hügelstämme des östlichen Assam in Indien, gewahrt man ein Instrument, welches genau der von Fétis in seinem Werke „Stradivari“ *) gegebnen Beschreibung des Ravanastron entspricht. Ein schmaler Zylinder aus Sykomorenholz — auf einer Seite offen, auf der anderen mit einem Stück Schlangenhaut, als Resonanzboden dienend bedeckt — ist von einem oben flachen und unten abgerundeten Stab durchschnitten, welcher den Dienst eines Halses und Griffbretts versieht und an seinem oberen Ende zurückgebogen und mit Wirbeln versehen ist. Zwei Saiten sind am anderen, unteren Ende befestigt und über einen winzigen, auf dem Resonanzboden stehenden und leicht abgerundeten Steg gespannt. Ein Bogen von Bambusrohr, an dem die Haare an einem Ende roh durch einen Knoten, am anderen mittels Bast gehalten werden, vervollständigt die Ausstattung.

Das Instrument ist ein Ravanastron, daran kann kein Zweifel sein, obwohl es unter den ausgestellten Gegenständen einfach unter dem Namen „fiddle and bow“ figuriert.

*) Notice of Stradivarius, by F. J. Fétis; translated by John Bishop, London 1864.

KAPITEL III

EINE FAMILIENÄHNLICHKEIT

In Indien findet man also bis zum heutigen Tage ein Bogeninstrument, das möglicherweise der bescheidene Urahn der Königin der Instrumente sein könnte. Es wäre nicht das erstemal, dass das Niedrigste die höchste Ehrenstufe erreicht, obgleich es in diesem Falle keine geringe Leichtgläubigkeit oder elastische Einbildungskraft erfordert, um zwischen diesem primitiven, kümmerlichen Instrumente, dem Ravanastron und der vollendeten Violine eine selbst entfernte Verwandtschaft zu entdecken. Und doch teilen beide mit einander das eine Merkmal, welches sie von allen anderen Instrumenten der Alten, soweit wir sie beurteilen können, unterscheidet, nämlich den Bogen. Diese wundersame Erfindung, diese „rechte Hand der Geige", ohne die selbst eine „Stradivari" nahezu nutzlos ist, nach der wir uns vergeblich auf griechischen, ägyptischen und chaldäischen Reliefs umgesehn haben, hier in Indien finden wir sie.

Möglicherweise ein Urahn der Geige

Der Bogen

Sie bildet die unverkennbare Familienähnlichkeit, welche das Alte an das Neue, das Rohe an das Vollkommene, das Ravanastron an die königliche Stradivari-Geige knüpft.

Forschen wir nun ein wenig näher den Ansprüchen dieses vermeintlichen Urahnen unsrer Bogeninstrumente nach.

Einige Musikhistoriker haben sie verworfen aus dem

Grunde, weil besagtes Instrument nicht bewiesenermassen von so altem Ursprunge, und die Existenz primitiver, mit einem Bogen gestrichener Instrumente heutzutage nicht auf Indien beschränkt sei. Viele asiatische und osteuropäische Völkerstämme bedienen sich ähnlicher musikalischer Werkzeuge und möchten vielleicht mit demselben Recht für diese Originalität und Altertümlichkeit beanspruchen.

Einwand mancher Historiker

Aber hier ist zu bedenken, dass die Überlieferung in orientalischen Ländern ein Faktor ist, mit dem gerechnet werden muss bis zu einem für Europäer fast unverständlichen Grade. Im Westen ist Wechsel, fortwährender, unwiderstehlicher, rücksichtsloser Wechsel die Parole; Wechsel der heute zerstört, was gestern noch die Menschen heilig hielten.

Im Osten ist es Ständigkeit, welche das Alte teurer als das Neue hält. In vielen Fällen bildet die Tradition das einzige Band zwischen der Vergangenheit und Gegenwart und ersetzt alle anderen, sonstigen Erinnerungszeichen und Urkunden. In Indien ist sie gleichsam der Saft, der durch den ganzen Baum des nationalen Lebens fliesst, von den tief im Boden des grauen Altertums vergrabenen Wurzeln bis hinauf in jeden Zweig der breiten, hohen Krone; etwas Lebendiges demnach und nicht, wie bei uns, ein totes Gewicht, was etwa eine oder zwei Generationen geduldig schleppen aber eine dritte abwirft, um es nie wieder aufzunehmen.

Mündliche Überlieferung in östlichen Ländern

In einem Lande also, wo nicht allein der Boden bestellt, Korn gedroschen und Brot gebacken wird, genau wie vor 2000 und 3000 Jahren, sondern wo auch eine Erzählung, ein Gedicht, ein Gebet, eine

Melodie mündlich unter den Bewohnern für ungezählte Generationen fortlebt, ohne viel vom ursprünglichen Charakter einzubüssen; in einem solchen Lande hat auch ein Instrument wie das Ravanastron, von dem die Tradition behauptet, dass es vor langer, langer Zeit erfunden sei, unter gewissen Bedingungen gute Aussicht, seine primitive Eigentümlichkeit bis zum heutigen Tage zu bewahren. Gleichzeitig können andere Instrumente derselben Art sich aus dem ursprünglichen entwickelt und neben ihm ihren Platz im Herzen des Volkes eingenommen, oder dasselbe nach und nach in eine untergeordnete Stellung gedrängt haben.

Andere Bogeninstrumente in Indien

Es gibt heutzutage eine gute Anzahl Bogeninstrumente in Indien, die einen grossen Fortschritt gegen das Ravanastron zeigen (Fig. 2). Manche derselben sind zweifellos Importationen;*) aber einige sind es entschieden nicht und haben viele Zeitalter hindurch neben ihrem primitiven Ahnen oder älteren Bruder existiert.

Wenn also dies Ravanastron des heutigen indischen

*) Der Einfluss Arabiens und des Mohammedanismus im allgemeinen, der allerorten in Indien augenscheinlich ist, wurde als Beweis für die Theorie angeführt, dass Indien alle oder die meisten seiner Bogeninstrumente von westasiatischen und nordostafrikanischen Völkern erhielt, zur Zeit der muselmännischen Eroberung Indiens im 7. Jahrhundert unserer Zeitrechnung. Dass dies jedoch nicht der Fall ist, kann an den strukturellen Eigentümlichkeiten mancher Hindu-Instrumente bewiesen werden. Ausserdem erhält hier die mündliche Überlieferung das beipflichtende Zeugnis gewisser Sanskrit-Stellen, die auf den Fiedelbogen direkt hindeuten, lange vor der mohammedanischen Besitznahme Indiens.

Bettlers und Pandarons das Ravanastron einer längst vergangnen Zeit sein mag, so wäre die nächste Frage, wie lange mag es existieren und wer mag jener Ravana, König von Leuka, gewesen sein. — Die Überlieferung sagt, er erfand sein Instrument 5000 Jahre vor unserer Zeitrechnung. Das ist eine überwältigend lange Zeit. Selbst wenn man geneigt wäre, ein gutes Teil davon auf Kosten eines ursprünglichen Rechenfehlers der Nachkommen des ceylonischen Königs abzuziehen, so würde man noch immer im grausten Grau der Vorzeit landen. Denn ungleich seinen zwei grossen Schwestern des frühen Altertums, Ägypten und Chaldäa, welche zu der Zeit bereits mehrere Kulturen aufgebaut und begraben hatten, hat Indien keine dokumentarischen Belege für seine Existenz als Volk früher als ungefähr 2000 v. Chr., zu welcher Zeit die Hymnen der Rig Veda, des ältesten der vier heiligen Bücher der Brahminen, verfasst sein sollen.

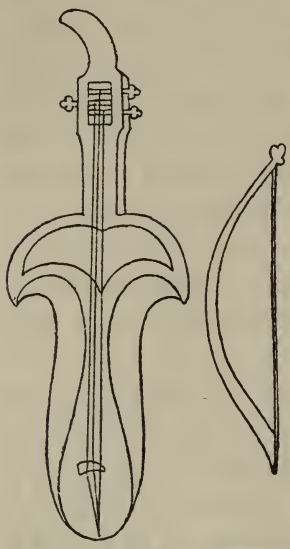


Fig. 2a. Indische Sarinda

Fig. 2b. Sarinda

Demnach Mutmassungen betreffs eines Königs anzustellen, der, sagen wir, nur 3000 geschweige 5000 Jahre vor Christi Geburt gelebt haben soll, müsste absolut ein müssig Unternehmen sein.

Es scheint mir jedoch bezeichnend, dass die Tradition diesen Ravana gerade zum König von

Ceylon*) gemacht hat. Es ist wohlbekannt, dass die Nation der Hindu vor alten Zeiten von dem Lande zwischen Persien und dem Indus südlich von der Provinz Baktrien kam und für eine unbestimmt lange Periode die Region südlich vom Himalajagebirge bewohnte, welche bis zum heutigen Tage der Punjab heisst. Als dieser Teil dem stark vermehrten Volke nicht mehr genügte, breitete es sich weiter östlich und südlich aus bis zum Ganges und über denselben hinaus und drückte auf die eingeborenen Stämme, die sich seinem Vordringen entgegensetzten, und besiegte sie. Nach diesen Tatsachen will es scheinen, als ob dieser König Ravana gar nicht von hinduscher Herkunft war sondern einem ansässigen Volke angehörte, dessen Geschichte und Andenken ein vorsintflutliches Geheimnis ist.

Nur Mutmassungen

Vielleicht war er von sammarischer oder arkadischer Abstammung und kam von jener vermeintlichen Wiege der Menschheit, dem fruchtbaren Tale des Euphrat oder dem asiatischen Hochplateau, welches nordöstlich davon liegt.**) Oder warum könnte man nicht noch einen Schritt weiter an der Hand der Einbildung gehn, und in ihm (Ravana) den leibhaftigen Jubal der Bibel, den Vater der Musikmacher, den Erfinder der Saiten- und Blasinstrumente vermuten, den die Tradition im Laufe der Zeiten erst in eine mythische Persönlichkeit, in einen Halbgott

*) So viele alte Mythen und Überlieferungen deuten auf einen insularen Ursprung von Helden, Göttern und Gesetzgebern hin.

**) Der Golf von Persien und das Arabische Meer waren sicherlich schon in den frühsten Zeiten Wege für die Auswanderung.

und endlich in einen König*) umgewandelt hat? Nein mehr noch, wer weiss? Vielleicht ist dies jämmerliche Ravanastron nur ein degenerierter Nachkomme von Instrumenten aus einer Zeit, die uns unausdenkbar fern liegt, und bezeichnet ein vorsintflutliches Trümmerstück, das den Armen der Vergessenheit entschlüpfte; ein Fragment frühster Zivilisationen, ein verirrter Strahl von der Morgendämmerung der Welt, als der Mensch noch mit Gott wandelte.

Genug, man könnte schon als nicht unwahrscheinlich annehmen, dass, als die Hindus Indien besetzten und ihr nationales Lieblingsinstrument, die Vina, mit sich brachten (welche sie, laut Tradition, von Nared, dem Sohne Saraswintas, Brahmas Gemahlin, empfingen), das Ravanastron den zweiten Platz einnahm als Erbschaft eines besiegten und gedemütigten Volkes. Nach und nach sank es noch tiefer in der Schätzung einer siegreichen Rasse, bis es ganz zu den Hütten der Armen und Verachteten verwiesen wurde, die nur allein noch seinen Gebrauch und sein königliches Andenken pflegten. Soviel der Betrachtungen über das Ravanastron und seinen vermeintlichen Erfinder. Wie und was auch Geschichte

---

*) Es ist bekannt, dass viele östliche Mythen den Ursprung der Musik und musikalischer Instrumente übernatürlichen Kräften zuschreiben. Die Erzählungen von dem chinesischen Kaiser Fuhi, dem ägyptischen Gotte Thoot und dem Apollo der Griechen, was sind sie anders als Varianten desselben Gedankens, nämlich, dass die Musik ihre ewige Heimat im Himmel verliess und auf die Erde herniederstieg durch die Vermittlung von Göttern und Übermenschen? Nebenbei gesagt, welch eine seltsame Übereinstimmung zwischen dieser mythischen hohen Geburt unsrer Kunst mit dem biblischen Zeugnis von der hohen Geburt des Menschen, — die unsere Materialisten ihr Bestes tun zu verneinen!

und Alter des Instrumentes sei, es ist im besten Falle eine recht primitive Erfindung und würde kaum die Aufmerksamkeit, die ihm der Musikgelehrte schenkt, verdienen, wäre es nicht seines einen Merkmals, des Bogens wegen. Der Bogen und sein Gebrauch ist der Anfang und das Ende aller Violinkunst, wie jeder Geiger weiss, — und doch — der Bogen selbst, jener Zauberstab in der Hand eines Paganini, der wundersame Tonwelten erschliesst, welche einfache Erfindung scheint er nicht hier in seiner ersten, rohen Form: das simple Prinzip, Töne von einer gespannten Saite durch Reibung hervorzubringen, — das ist alles. Was konnte natürlicher sein, als dass der Bogen, den der Mensch fast von Anfang an als Selbsterhaltungsmittel und Waffe anzuwenden lernte, der ihm wahrscheinlich das Vorbild zu seiner ersten Harfe lieferte, ihm auch durch Zufall oder Nachdenken die Idee eingab, eine Saite anders als durch Zupfen mit den Fingern oder einem Plektrum*) in tönende Bewegung zu setzen. Aber das führt uns zu der interessanten Frage: Haben wirklich keine anderen Nationen des Altertums ausser den Hindus Bogeninstrumente gekannt? Dies scheint kaum möglich.

Haben andere Völker Bogeninstrumente gekannt?

*) Ein schmales Stück Horn oder Knochen, mit dem die Saiten gezupft wurden.

KAPITEL IV

DIE ALTEN VÖLKER

Betrachten wir andere Nationen, die Ägypter z. B., welche scheinbar unabhängig von äusseren Einflüssen ihre bewunderungswerten Zivilisationen aufbauten, oder die Griechen, welche zum grossen Teile die Errungenschaften älterer Kulturen in einem Brennpunkt vereinigten und durch den glänzenden Spiegel ihrer eignen nationalen Individualität reflektierten: scheint es glaublich, dass sie nicht einmal das Prinzip der Reibung einer gespannten Saite von selbst herausfanden, oder dass es ihnen irgendwie, irgendwo, zu irgendeiner Zeit übermittelt wurde von dem Lande, wo es bekannt war? Indien wurde, nachdem es einmal in den Kreis historischer Nationen getreten war, in viele Kriege verwickelt. Assyrer (schon 1200 v. Chr.) Perser, Griechen eroberten es und bereicherten sich an seinen Schätzen. Es unterhielt Handelsverbindungen mit anderen Teilen der damaligen Welt, Phönizien, Arabien usw., und galt als eine Art irdisches Paradies und Wunderland. Und sollte nicht die Kenntnis des Fiedelbogens oder der Bogeninstrumente den Weg über seine Grenzen gefunden haben? Sicherlich aber scheint mir hier die wirkliche Ursache des Fehlens aller historischen Beweise für ihre Existenz zu liegen.

Warum keine historischen Beweise

Fanden solche Instrumente, erfunden oder aufgenommen von andern Völkern, ein sympathisches Echo, in deren musikalischer Seele, waren sie beliebt, volkstümlich? Schauen wir uns unter den Völkern

jener alten Welt um; die alten Assyrer und Chaldäer z. B. Nach dem, was unsere Gelehrten uns von ihnen erzählen, müssen sie im allgemeinen ein praktisch angelegtes, fleissiges und ehrgeiziges Volk gewesen sein. Und ihre Musik? Zweifellos stand die Musik bei ihnen in hohem Ansehen; aber sie scheint hauptsächlich in den Händen der oberen Klassen gelegen zu haben. Es waren die Aristokraten von Babylon vor 5000 Jahren, die mit viel Zeremonie und Prunk zu dem Rhythmus und den Weisen musikalischer Instrumente in die Tempel ihrer Nationalgötter zur Anbetung gingen. Sie spielten selbst; es gab scheint's keine Mietorchester.

Wir sehen an assyrischen Reliefs Männer und Frauen, die Harfen, Lyras und Psalter tragen, und aus dem Schnitt ihrer Kleider, der Stickerei usw. daran haben unsere gelehrten Assyriologen obige Schlüsse bezüglich des gesellschaftlichen Ranges der Spieler gezogen. Nun stelle man sich so einen vornehmen assyrischen Edelmann mit einer Art Ravanastron und einem Bogen in den Händen vor, wie er zu spielen versucht, während er in feierlicher Prozession daherschreitet. Wäre es nicht eine unangemessne Form der Ausübung gewesen? Und was das niedere Volk anbetraf, so hat es wahrscheinlich, wenn von dem Volkscharakter auf seine Musikanlage zu schliessen ist, die aufregenden schrillen Töne einer Klarinette oder Flöte, eine Trommel und ein Tambourin oder irgend ein gezupftes Saiteninstrument den dünnen, verschleierten, klagenden Klängen eines Bogeninstrumentes vorgezogen.

Assyrische Reliefs

In Ägypten wiederum lag die Musik vorzugsweise in den Händen der Frauen der besseren Stände,

und diese Tatsache allein spricht fast für sich selbst, wenn man bedenkt, was noch in unsren Tagen der alte Spohr von Violinspielerinnen dachte. Für ein Ravanastron oder Omerti war kaum Raum in den ägyptischen Damensalons. Mit einer Harfe oder Lyra war es eine andere Sache. Nicht allein war ihr Gebrauch seit undenklichen Zeiten durch religiöse Überlieferung sanktioniert, auch ihre Behandlungsweise erschien natürlich, anmutig und einladend. Das ägyptische Mädchen konnte eine Lyra im Gehen, Stehen und auf weichen Kissen hingestreckt spielen und dabei ihre wohlgeformten kleinen Hände, kostbaren Ringe und wohlgerundeten Arme zeigen. Und wann hat je das schöne Geschlecht solche Anziehungsmittel verschmäht?

Instrumente und religiöse Tradition

Endlich und in der Hauptsache sagten die hellen klirrenden Töne gezupfter Saiteninstrumente den Ohren und dem musikalischen Geschmacke dieser aufgeweckten, lebhaften, leichtherzigen Südländer ganz besonders zu, wie es noch jetzt in den meisten orientalischen Ländern der Fall ist.

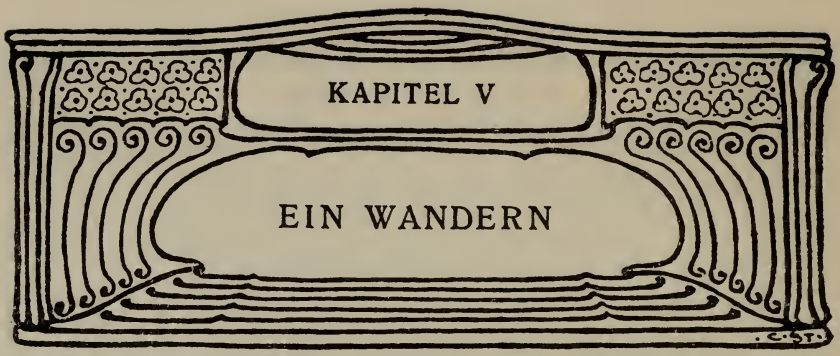
Die Idiosynkrasien eines Volkes vor allem sind es, welche, genährt durch alten Brauch und Überlieferung, seiner musikalischen Betätigung die Richtung geben. Und wie viel hatte religiöse Sanktion mit der Pflege musikalischer Instrumente in jenen Zeiten zu tun! Musik und Religion waren unzertrennlich; den Beweis dafür findet man in den Urkunden aller alten Nationen.

Jedes Instrument, das nicht verträglich, dem Kultus anpassungsfähig war, musste weichen und wurde früher oder später ausgeschieden. Und was hätte ein primitives Bogeninstrument in den ägyptischen und

assyrischen Tempeln, in dem symbolischen Gottesdienste der Hebräer oder in den griechischen, olympischen und korinthischen Spielen zu schaffen gehabt? Wenn aber Bogeninstrumente ganz und gar den Geistesanlagen gewisser Völker fremd, unverschmelzlich mit ihrem nationalen, sozialen und religiösen Leben und deshalb gemieden waren, dürfen wir da erwarten, dass Bildhauer, Schriftsteller und Künstler in ihren Werken das Andenken solcher Instrumente für die Nachwelt aufbewahrten?

Bogeninstrumente unvereinbar mit dem Wesen mancher Völker

Kehren wir mit diesem Gedanken zu Indien zurück, so mag es klar werden, warum hier Bogeninstrumente wenigstens ein bleibendes Asyl fanden, wenn sie auch keine bevorzugte Stellung, wie die Vina, zu erringen vermochten.

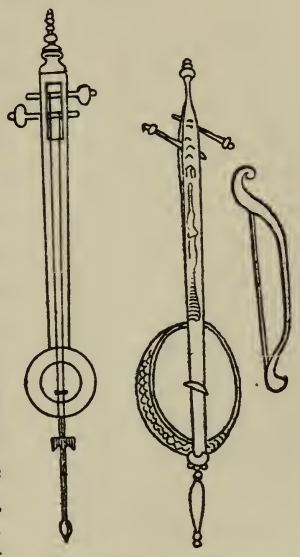


Hier scheint es, war die Pflege der Musik nie beschränkt auf eine besondere Klasse oder Kaste; Musik durchdrang den ganzen sozialen Körper von den Priestern, die sie von den Göttern empfangen zu haben vorgaben, bis hinunter zum elenden halbnackten Ausgeworfnen der Gesellschaft. Fügt man diesem Umstande, welcher der Verbreitung der Musikpflege in jeder möglichen Form günstig gewesen sein muss, die empfindsame, eigentümlich poetische Naturanlage des Volkes, seine Neigung zum Immaterialisieren, zum Vergeistigen des Lebens, auch eine tiefe Verehrung für das Alte, Überlieferte hinzu, so sind die notwendigen Elemente für die Existenz eines Ravanastron und seinesgleichen seit den frühsten Zeiten bis auf den heutigen Tag gegeben. Auf Grund persönlicher Kenntnis möchte ich hier bemerken, dass der Ton dieses Ravanastron durchaus nicht so schlecht ist als das Äussere des Instrumentes vermuten lässt. Er ist weich, dünn, ein wenig verschleiert (als ob mit einer Sordine gedämpft), ätherisch, könnte man sagen; Gedanken eher als Gefühle wachrufend, oder es sei, Gefühle, wie sie etwa dem frommen Inder kommen, wenn er die Sonne über den heiligen Wassern des Ganges aufgehn sieht. Es ist nicht ein Ton, der mit wonnigem Schmelz die Gedanken auf ihrer Flucht nach Nirwana zurückhält, zurück auf dieser schönen, sündigen Erde; es ist

Indien

Ton des Ravanastron

vielmehr ein Ton, der ihnen Flügel leiht von dieser Erde fortzukommen. Man kann nicht Paganinis Hexentanz darauf spielen oder selbst „Home sweet home“, aber man kann wohl heimlich in der tiefsten Seele zu seiner Begleitung singen, und die Lippen können Gebete murmeln, während der kunstlose Bogen langsam über die zwei oder drei tiefgestimmten Saiten gleitet. Deshalb liebt es auch der indische Bettler (und Philosoph), und er wird es lieben ungeachtet unsrer Cremonas, die seitdem den Weg zu ihm gefunden haben und zum Vergleich mit seinem Instrumente herausfordern. Er wird sein Ravanastron, seine Sarinda und sein Omerti noch lieben, wenn vielleicht unsere eigne bewunderte Violine vergessen ist.



Figur 3 u. 4. Omerti

Des Hindus Liebe dafür

Aber obwohl Indien gerechterweise die Auszeichnung gebühren mag, Bogeninstrumente ins Leben gerufen und dieselben in ihrer vorgeschichtlichen Kindheit geschützt und gepflegt zu haben, während andere, grössere Nationen sich ihnen verschlossen oder sie unterdrückten, so schulden wir doch die mannigfachen, daran bewirkten Verbesserungen und ihre schliessliche Erscheinung im westlichen Europa Indien schwerlich soviel, als zwei anderen alten Völkern, nämlich den Persern und Arabern.

Persern und Arabern verpflichtet

Die Perser scheint es, waren einst eine Schwester-

rasse der alten Arier oder Hindu. Beide lebten in gutem Einvernehmen westlich vom Indus zusammen, bis aus irgendwelcher Ursache, wahrscheinlich Übervölkerung, sie sich trennten, und die Hindu nach dem Osten und Süden, die Perser (und vermutlich die meisten gegenwärtigen europäischen Völker) westlich gingen oder (Perser) blieben wo sie waren.

Obgleich die Perser ihre alten Stammgefährten später bekriegten und unterdrückten, so bekundete sich doch ihre Blutsverwandtschaft nicht allein durch gleichen Gesichtsschnitt wie durch gleiche weisse Hautfarbe usw., sondern auch durch eine ähnliche grosse Neigung für Musik.

Während Indien jedoch einem schüchternen schönen Mädchen glich, das seine Schönheit und sein Erröten vor Fremden verbirgt und daheim bleibt, und seine Musik mit ihm, war Persien ein starker, junger Adler, ein Krieger, der sich aufmachte und in Streit mit anderen Völkern geriet und ebenso oft geschlagen wurde wie er siegreich war. Aber er führte die Musik mit sich an der Seite des Schwertes; und der Musik bekam der Wechsel und der Tumult des Kriegslagers gut.

Musik mit dem Schwerte

Demnach kommen Persien die meisten Verbesserungen und die Verbreitung der Musik und musikalischer Instrumente in alten Zeiten zu; und zweifellos fiel ein kleiner Teil dieser persischen Musiksorge und Pflege auch auf Bogeninstrumente.

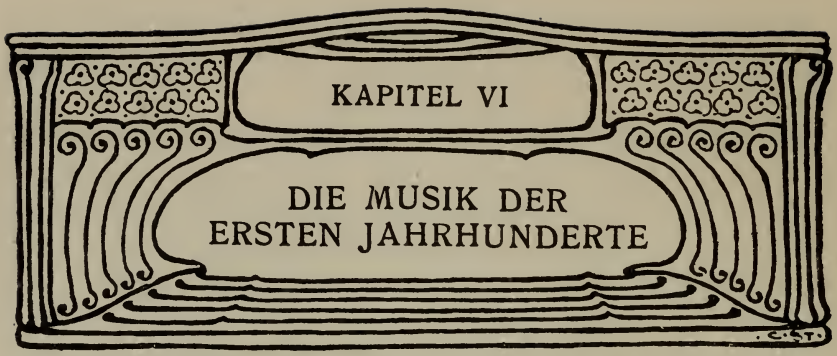
Verbesserungen musikalischer Instrumente

Wann nun unsere alten bescheidenen Freunde, das Ravanastron und die Sarnida und ihr nicht weniger bescheidener Gefährte, der Fiedelbogen, ihre Wanderung begannen, und wie sie

nach vielen Abenteuern und mannigfach geändert, auf der Zeit gewundnen Pfaden ihren mühevollen Weg durch Persien nach Arabien fanden, bis sie der Musikgelehrte durch sein Fernrohr erspäht und weiter befördert — das können wir nicht sagen. Aber es unterliegt wenig Zweifel, dass ein gewisses Streichinstrument, das Rebab, schliesslich von Persien und Arabien in Süd-Westeuropa einwanderte, auf dem Wege zu Ruhm und Ehre.

Um noch einmal das Angeführte zusammen zu fassen, — in welchem Lichte wir auch den Ursprung und die frühe Geschichte des Geigengeschlechts betrachten, so können wir nicht klar sehn. Es ist, als ob wir auf einem hohen Berge ständen und Gegenstände in den Tälern und Ebnen tief unter uns zu unterscheiden suchten, über die der Abend schon die dicken weissen Nebel für die Nacht gerollt hat. Hier und da nur noch ein Blick durch den Nebel, ein erhelltes Fenster — weit, weit fort, wo die Tradition sitzt und ihre ewigen Fäden spinnt — und das ist alles.

Tradition spinnt ihre ewigen Fäden



Die Musik hatte teilgenommen an der allgemeinen Neugeburt der Dinge, welche der Gründung des Reiches Christi auf Erden folgte. Sie war, man möchte sagen, die erste holde Blume des Geistes, die sich ihren Weg durch noch winterliches Dunkel brach, um der Welt den neuen Frühling zu verkünden, die Primula Veris am offnen Grabe einer lebensmüden und hinsterbenden, heidnischen Kultur. Kiesewetter erzählt in seiner „Geschichte der abendländischen Musik", wie diese neue christliche Musik (wenn man sie in ihren ersten Anfängen schon so nennen darf) unbeachtet in Hütten und abgelegenen Orten, in Höhlen und Katakomben, wo immer erste Christen sich zusammenfanden, entstand. Die letzteren waren zum grossen Teile nur einfache arme Leute, die nichts von einem griechischen Musiksystem mit seiner Enharmonik und Chromatik verstanden. Ihre Herzen waren von Hoffnung und Freude voll. Und die Überfülle der Seele strömt aus in Tränen oder in Melodien. Das ist der Anfang aller echten Musik. Die ersten Christen sangen. Vielleicht war es anfänglich nur ein einfaches Lala der Seele, das zu den Worten eines Psalms, eines Gebetes oder eines Halleluja, Amen sich gesellte, ein Singen ex tempore, ohne Zeitmass, Form und Regel; ein Steigen

Die erste holde Blume des Geistes

Bescheidene Anfänge

Die frühen Christen sangen

und Fallen der Stimmen, unisono, zu dem Rhythmus der Silben, sowie sich ein Vogel etwa auf seinem Zweige zu dem Takt der Lüfte wiegt. Aber nach und nach prägten sich gewisse Akzente, gewisse Wendungen und Schlüsse ein, und durch häufige Wiederholung setzten sich diese gewonnenen, primitiven Melodien in den christlichen Gemeinden fest und wurden auf nachfolgende Generationen vererbt.

Drittes und viertes Jahrhundert

Im dritten und vierten Jahrhundert, als die grössere Verbreitung des christlichen Glaubens blosse mündliche Überlieferung der Melodien mehr und mehr unmöglich machte, und doch die Notwendigkeit der Gleichförmigkeit in den Gesängen in demselben Verhältnisse dringender wurde, begannen einige gelehrte und dazu berufne Bischöfe, wie Ambrosius (333—397), das überall hin verstreute Material zu sammeln, zu sichten und mit Zuhilfenahme des alten griechischen Systems, niederzuschreiben. Noch später gab Gregor der Grosse diesem gesammelten Material seine endgültige Form und Fassung in den Tonarten und Gesängen, welche seitdem mit seinem Namen und mit der Kirchenmusik im allgemeinen verwachsen sind, und welche unserer herrlichen modernen Tonkunst zugrunde liegen. Derselbe grosse Pabst gründete auch in Rom die erste Gesangsschule*), in der stimmbegabte Knaben von anerkannten Meistern unterrichtet wurden. Aus dieser entwickelten sich dann ähnliche Schulen in anderen christlichen Ländern, indem berufne Lehrer von Rom dahin gesandt wurden,

Die erste Gesangsschule

*) Manche Verfasser legen die Gründung der ersten Gesangsschule in Rom auf ein früheres Datum.

um unter Roms Auspizien die einzig wahre und vollkommne christliche Sangeskunst zu verbreiten. Gleichzeitig fing man an, in der beschaulichen Stille und Abgeschiedenheit der neu ins Leben gerufnen Klöster, sich mit den theoretischen Problemen der neuen Kunst zu beschäftigen, d. h. den Grundstein zur Polyphonie zu legen, jener Perle von kostbarem Werte, nach welcher man vergeblich in dem musikalischen Nachlasse der Griechen geforscht hatte.

Aber während es der edlen Sangeskunst und musikalischen Theorie verhältnismässig gut erging, denn beide lagen am warmen Busen einer in sturmbewegter Zeit feststehenden und immerfort an Macht zunehmende Kirche, — war die Instrumentalmusik ein armes Aschenbrödel! Die blosse Tatsache, dass wir beinahe gar nichts von ihr in den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung und wenig mehr von ihr in den folgenden wissen, ist ein Beweis für ihren traurigen Zustand im Vergleiche mit dem ihrer zwei Schwesterkünste. Gab es musikalische Instrumente? Ja, natürlich, griechische und römische Instrumente aller Art erhielten sich bis in das spätere Mittelalter. Die neue christliche Tonkunst war jedoch, wie wir gesehen haben, hauptsächlich vokal ihrer Natur und Bedeutung nach; und — obschon wir annehmen dürfen, dass dies oder jenes biblische Instrument wie die Harfe, das Psalter, eine geachtete Existenz, wenn nicht gerade in Verbindung mit dem Gottesdienste so doch in den besseren christlichen Häusern*) behauptete, — so wurde doch höchst

Ein Aschenbrödel

*) Wir müssen hier auch die Orgel erwähnen, die vom 9. Jahrhundert an in den Kirchen zur Begleitung des

wahrscheinlich die grosse Mehrzahl der Instrumente, (jene früheren Genossen bei den heidnischen Festen) von den Christen zuerst gemieden und dann nach und nach durch die unwiderstehliche Zentrifugalkraft vorurteilsvollen Kircheneinflusses zusammen mit den Instrumentalisten zu der Peripherie des sozialen Lebens getrieben.

Hier lebte die grosse Gemeinde der Gladiatoren, Histrionen, Jongleurs (Taschenspieler), Possenreisser, Seiltänzer, Zirkusleute, Tänzer, kurz aller derer, die für die Befriedigung niedrer weltlicher Vergnügungslüste sorgten und aus der rohen Zügellosigkeit der Zeiten Nutzen zogen. Sie waren ein Überbleibsel alter römischer Genossenschaften, zu dem sich neue zweifelhafte Elemente aller Art gesellt hatten, eine zusammengewürfelte, heimatlose, elende, vagabundierende Gesellschaft. Sie hatten durch Jahrhunderte hindurch, allen Einfällen und Verwüstungen der Barbaren zum Trotze, ihre Identität zu bewahren gewusst und dieselbe von ihren einstmaligen „Spelunken des Teufels“ in Rom, in die römischen Provinzen und unter die Barbarenstämme getragen. Anfänglich nur in Gallien und Spanien, breiteten sie sich mit der Zeit weiter nach Norden, Osten und Westen, über die Donau und den Rhein hinaus aus; und mehr als eine kleine Bande mag auf normannischem Schiffe ihren Weg nach England gefunden haben, lange bevor König Alfred als „minstrel“*) verkleidet in das Lager seiner Feinde, der Dänen, sich wagte.

Gladiatoren, Histrionen und Jongleurs usw.

Gesanges verwandt wurde, und das Monochord, welches zu Unterrichtszwecken diente.

*) Die Bezeichnung „minstrel“ ist hier gleichbedeutend

Die Kirche verfluchte sie, jedermann verachtete, verabscheute und fürchtete sie, und doch waren sie nicht unwillkommne Gäste in manch einem heidnischen und christlichen Hof- und Feldlager, bei gross und klein, Reichen und Armen, Guten und Bösen. Sie durchstreiften das Land in grösseren und kleineren Banden, mit Frauen, Kindern, Hunden und Karren, auf der Suche nach einem schnell verdienten, wenn auch unsichern Unterhalt. Da gab es nichts an billigen Vergnüglichkeiten, was diese Barnums der Landstrasse nicht auf Lager gehabt hätten: von einem Kasperle und Drahtpuppentheater, einem Affen, dressierten Hunden, Bären, Schweinen bis zu einem schönen Weibe aus dem Orient, das ihr Antlitz zu schminken und ihre Augen zu verdrehen und ihre Gliedmassen zu den wilden Rhythmen eines römischen Bachanals herumzuwerfen verstand. Die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken, zu amüsieren um jeden Preis war ihnen Hauptsache; Musik, so wie sie eben beschaffen war — Nebensache. Und in dieser denkbar schlimmsten Gesellschaft werden wir demnächst dem Ahnen unsrer Geige begegnen.

In schlechter Gesellschaft

---

mit Sänger, Harfner, Barde, einer von der oben erwähnten durchaus verschiedenen Klasse.

Wir verliessen das Rebab mit seinem Bogen (vermutlich) unter dem Schutze des Persers und Arabers.

Geschichtlich ist, dass im Jahre 622 der Araber zum Anhänger Mohammeds und zum Verteidiger, d. h. Eroberer des Glaubens wurde, dass er seine siegreichen Waffen von Syrien nach Indien trug, und dass plötzlich (711) eine mächtige Wolke dunkelhäutiger Fanatiker über Ägypten nach Spanien herein sich wälzte und Westeuropa und sein junges Christentum zu begraben drohte. Der Sieg Karl Martels*) wendete diese Gefahr ab, und nur in Spanien behielten die Mauren noch für mehrere Jahrhunderte einen Halt. Aber es ist interessant in Verbindung mit unserem Gegenstande zu bemerken, dass sehr bald nach diesem weltgeschichtlichen Ereignisse der muselmännischen Besitznahme Spaniens, — oder vielmehr, bald nachdem Abderahman, von Persien vertrieben, 756 das Kalifat von Cordova in Spanien gegründet hatte — Bogeninstrumente zum ersten Male in Spanien und dem südlichen Europa auftreten. Und von dieser Tatsache haben Musikhistoriker den nicht unlogischen Schluss gezogen, dass das bescheidene Symbol des Friedens, der Fiedelbogen, von seiner östlichen Heimat zu uns auf den Fittichen des Krieges gekommen sei.

Rebab kommt nach Spanien

*) Schlacht bei Tours und Poitiers 723.

Was für ein Instrument war das erste europäische Rebab, wie sah es aus?

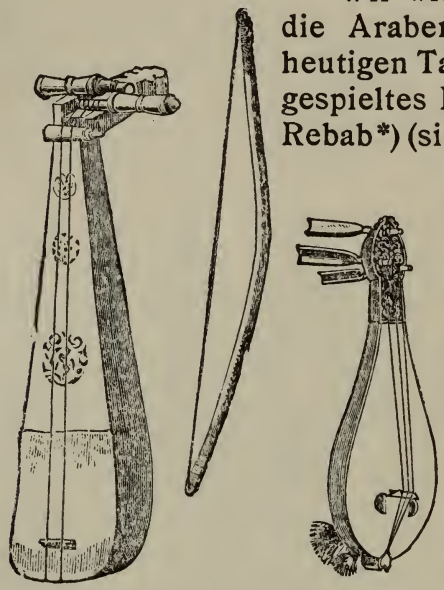


Fig. 5 u. 6. Rebab und Kemangeh (auch manchmal Rebab genannt). Aus dem Descriptive Katalogue, South Kensington-Museum

Wir wissen's nicht genau, aber die Araber gebrauchen bis zum heutigen Tage ein mit einem Bogen gespieltes Instrument, welches sie Rebab*) (siehe Fig. 5 und 6) nennen. Es ist birnenförmig, hat zwei oder auch drei Saiten, in Quarten gestimmt, und ist oftmals mit reichen Schnitzereien und zwei halbmondförmigen Schallöchern in der Decke ausgestattet. Ein ähnliches Instrument diente wahrscheinlich als Vorbild für die Instrumente, welche durch das ganze Mittelalter hindurch vorkommen unter den Namen von: rubèbe, rabel, rebec und gigue in Frankreich; robel, robis und arrabis in Portugal und Spanien; rubeba, rebeba in Italien; Rebec, Rebelani und Geige

*) Ein Name vermutlich von dem persischen revahva (d. h. melancholische Klänge hervorbringend) hergeleitet; siehe Carl Engels: Researches into the early history of the Violin Family, London. Dieser Verfasser ist auch der Meinung, dass die Araber das Instrument von den Persern zur Zeit der Eroberung Persiens empfingen, da die Musik dort auf einer höheren Stufe als bei den Arabern stand. Aber dieses Faktum allein würde wohl kaum die Annahme rechtfertigen, dass die Araber erst dann mit dem Rebab bekannt wurden.

ohne Bünde*) in Deutschland; und rubible, rebec und manchmal auch crowd in England. Die letztere Bezeichnung gemahnt lebhaft an das Welsh crŵth, ein Instrument, von welchem wir sogleich sprechen werden.

Arabisches und europäisches Rebab

Die älteste Darstellung eines solchen auf europäischen Boden verpflanzten Rebabs wurde von

Fig. 7. Rebab Esh-Sha'er (Poeten-Fiedel). In den Kaffeehäusern von Cairo benutzt um Rezitationen zu begleiten. Nach jedem Verse spielt der Musiker-Poet ein kleines Zwischenspiel

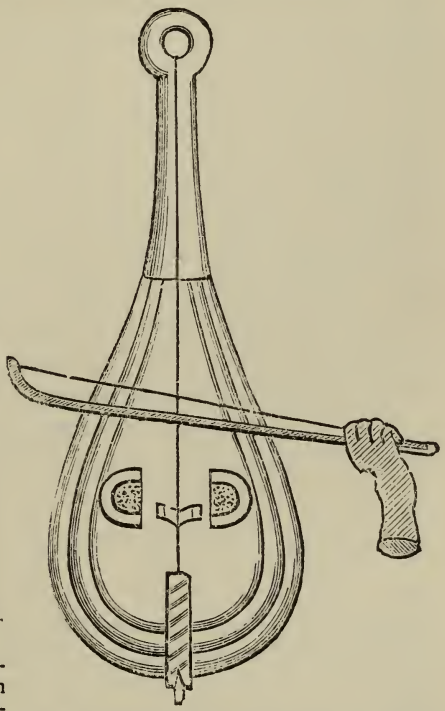


Fig. 8. Früheste Darstellung eines europäischen Rebabs

*) Die Worte Geige und gigue bezeichnen augenscheinlich dasselbe Instrument und sind wohl von dem französischen gigot=Hammelkeule (der Ähnlichkeit der Form wegen) abgeleitet. Siehe Rühlmann: Geschichte der Bogeninstrumente.

Ältester europäischer Repräsentant

dem Abte Martin Gerbert*) einem aus dem Anfang des 9. Jahrhunderts datierenden Manuskripte entnommen (Fig. 8). Verglichen mit dem arabischen Urbilde (Fig. 5), zeigt es mit dem letzeren, abgesehen vom Bogen, eine unverkennbare Familienähnlichkeit, obgleich es von Abt Gerbert „lira“ genannt wird.

Familienähnlichkeit

Gleichzeitig erinnert seine Gestalt an die Chelis der Alten (eine kleine Lautenart), eine Tatsache, die nicht überraschen kann, wenn man bedenkt, dass geraume Zeit zwischen der vermutlichen Einführung des Rebab und der oben erwähnten von Martin Gerbert in seinem De Cantu et musica sacra davon gegebenen Darstellung verflossen sein muss. Neue Umgebung, andere vorher existierende Formen von Instrumenten und der Wunsch nach einer handlicheren und wohl auch graziöseren Gestalt müssen Veränderungen von dem Originale hervorgerufen haben, die im Laufe der Zeit zu der endgültigen Form führten, in der wir meistens das Rebec in späteren Jahrhunderten**) dargestellt finden.

---

*) De Cantu et musica sacra, publ., 1774.

**) Was die eine Saite auf Gerberts rubèbe gegenüber den zwei auf dem gewöhnlichen arabischen Rebab anbetrifft, so ist der Unterschied auf eine oder die andere Weise erklärbar. Branzoli in seinem Manuale Storico del Violinista spricht von einer Art orientalischen Rebabs, welche nur eine Saite hat; ausserdem gibt es auch in Ägypten ein Bogeninstrument, unter dem Namen Rebab Esh Sha'er (Fig. 7) bekannt, welches nur eine Saite hat und mit einem eisernen Fusse auf den Boden gestützt wird, wie unser Cello. Es ist möglich, dass der europäische Vettervorahn mit einer Saite seine Laufbahn begann und dass mehr hinzu gefügt wurden, als die Umstände es erforderten. Auf den Darstellungen des Rebecs in späteren Jahrhunderten finden wir ohne Unterschied zwei und noch öfter drei Saiten.

Vom ersten urkundlichen Auftreten des Rebecs an und durch das ganze Mittelalter hindurch erscheint der Bogen als zu dem Instrumente gehörig. Er fehlt niemals; — und dies ist von Bedeutung, wie wir Gelegenheit zu bemerken haben werden.

Aber obwohl dieser Gast des Ostens die alleinige älteste europäische Repräsentantin des Geigengeschlechts ist, von der wir dokumentarischen Beweis besitzen, so ist es durchaus nicht sicher, ob das Rebab wirklich und unbedingt das älteste Streichinstrument in Europa war. Nicht wenige Historiker in der Tat sind geneigt, die Ehre der Ancienität einem anderen Instrumente zuzuerteilen, nämlich dem Welsh crŵth. Einige wenige Leser werden ohne Zweifel dies seltsame Instrument durch Illustrationen oder Beschreibungen kennen. Es ist heutzutage in Vergessenheit geraten und nur noch hie und da in Kuriositätensammlungen anzutreffen; aber unter den Barden von Wales, war es bis zum Jahre 1776 noch in Gebrauch als — laut unanfechtbaren Zeugnisses*), — ein gewisser Barde John Morgan auf der Insel Anglesey imstande war, den Saiten ihr seither vergessnes Klanggeheimnis zu entlocken.

Das Welsh Crŵth

Die Ansprüche des Crŵth, das älteste Bogeninstrument in Europa gewesen zu sein, beruhen hauptsächlich auf der Auslegung von zwei Verszeilen eines elegischen Gedichtes von Venantius Fortunatus, Bischofs von Poitiers, der zwischen 560 und 609 lebte, also mehr als ein Jahrhundert vor der angeblichen Einführung des arabischen Rebab.

---

*) Archaeologia; or, Miscellaneous Tracts relating to Antiquity vol. III, with a description by Daines Barrington.

Der Vers lautet:

„Romanusque lyra plaudat, tibi Barbarus harpa
Graecus achillaca, chrotta Brittana canat.“ *)

Fig. 9. Angelsächsischer Fiedler
S. Kens. Mus. Katalogue

Die hier erwähnte Chrotta soll die Vorfahrin des Welsh crŵth gewesen sein und das Wort „canat“ soll anzeigen, dass es ein eines singenden Tones fähiges Instrument, oder in anderen Worten, ein mit einem Bogen gespieltes war. Verschiedener Meinung sind Carl Engel, der verstorbene bedeutende musikalische Antiquar und Forscher, und andere, die in dem ursprünglichen Welsh crŵth gar kein Bogeninstrument, sondern einfach ein der kleinen griechischen Lyra ähnelndes Instrument sehn, dessen Saiten gezupft wurden und bei welchem im Laufe der Zeit die walliser Spieler auch den Fiedelbogen anwendeten. Demzufolge nahm das Instrument gewisse, der neuen Veränderung angepasste Züge an, während es doch im grossen und ganzen die frühere Form beibehielt. Auf dem crŵth

*) Übersetzt: Lass die Römer dir mit der Lyra, die Barbaren mit der Harfe, die Griechen mit der Zithara applaudieren; lass das britische crŵth singen.

Seine Ansprüche beleuchtet

vom 18. Jahrhundert, von dem allein noch Illustrationen, das Instrument in seiner letzten Vollkommenheitsstufe darstellend, vorhanden sind, findet man auch demnach ausser vier mit dem Bogen gestrichnen, zwei andere, niedrigere (neben dem Stege liegende) Saiten, welche mit dem Daumen der linken Hand gerissen wurden. Für Einzelheiten von Carl Engels Ansicht sei der Leser auf dieses Verfassers ausgezeichnete Abhandlung über das crŵth*) verwiesen. Sie scheint fast das letzte Wort, was über den Gegenstand gesagt werden kann, sei dies bezüglich der strukturellen Eigentümlichkeiten des Instrumentes, welche unverkennbar auf die Lyra hinweisen, oder bezüglich des Ursprungs des Wortes crŵth**) oder auch bezüglich der Tatsache, dass die Angelsachsen nachweisbar lange vor den walliser Barden mit der Fiedel (rebec or crowd, nicht crŵth) bekannt waren.

Trotzalledem, da sind jene Zeilen des Fortunatus. Ihre Bedeutsamkeit kann nicht in Abrede gestellt werden. Da ist ferner auch die wohlbekannte Illustration eines dreisaitigen Instrumentes — augenscheinlich ein crŵth —, welche einem, früher der Abtei von St. Martial de Limoge gehörenden, jetzt in der Pariser National-Bibliothek befindlichen

Fig. 10. Dreisaitiges Crŵth

*) Carl Engel: Researches into the early History of the Violin Family, chap. III.

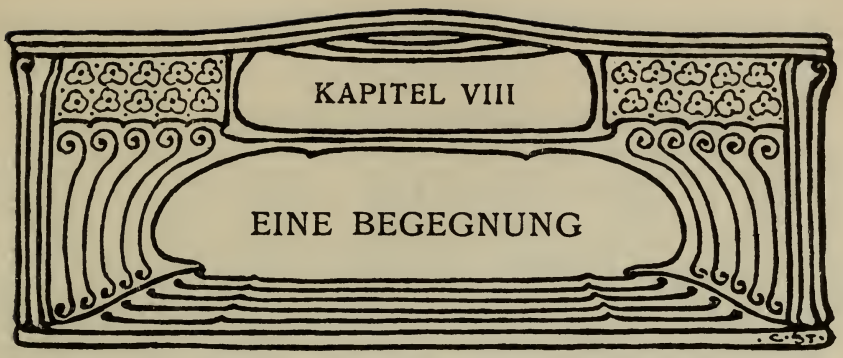
**) Interessant ist hier Fétis' Meinung; siehe dieses Verfassers: Stradivari.

aus dem 11. Jahrhundert datierenden, Manuskripte entnommen ist (Fig. 10). Da ist weiterhin eine interessante Bezugnahme auf das crŵth aus dem Anfange des zehnten Jahrhunderts. Vidal*) führt die Stelle an; sie weist direkt auf ein, den Barden eigentümliches und von der Harfe und dem Pibroch verschiedenes, obwohl nicht notwendigerweise ein Streich-Instrument hin.

Kurz, da der Schlüssel zu den dunklen Kammern der vorgeschichtlichen Vergangenheit der britischen Inseln ein für allemal verloren ist, und wir nur, sozusagen durch ein Gucken durchs Schlüsselloch, mehr oder weniger mutmassliche Ideen formen können, so haben die Vertreter der Crŵth-Theorie keine dringende Ursache, ihre Meinung aufzugeben.

---

*) Antoine Vidal: Les Instruments à Archet (Paris 1576—77), vol. I, unter „Deuxième période, du VI. — XVIe siècle."



Rebab und Bogen waren also nach Europa gebracht worden. Wie schon gesagt, ihre Einführung — und das gilt auch für die Instrumentalmusik im allgemeinen — fiel in üble Zeiten; und es blieb ihnen nichts anderes übrig, als ihre Heimat bei den Heimatlosen, unter dem Auswurf der Gesellschaft, den fahrenden Leuten, wie sie in Deutschland genannt wurden, — bei dem Clown, dem Kasperletheatermann, dem wandernden Minstrel und Musikanten zu suchen. Und wie fanden sie den Weg zu ihm?

Es wäre seltsam gewesen, wenn eine Neuigkeit, ein Gegenstand der Neugierde wie dieser orientalische Einwanderer, der Fiedelbogen, den vielleicht ein bronzefarbiger Mohr zuerst an einer Strassenecke in Valadolid oder Cordova einer müssiggaffenden Menge vorstellte, früher oder später die Aufmerksamkeit des fahrenden Mannes nicht auf sich gezogen hätte. Der kam ja überall hin. Und mit seinem guten Auge fürs Geschäft nahm er sofort Besitz davon. In der bescheidenen Urform kann unser Rebab kaum besondere Übung und Fertigkeit erfordert haben. Es war das, was der Fahrende gerade brauchte, eine famose Bereicherung seines Vergnügungsrepertoires. Wie Goten und Franken erstaunt die Augen öffnen würden bei den seltsamen, unbegreiflichen Tönen! Wie ausgezeichnet auch für die Hundedressur, und um den schweren Beinen Tanzmeister Brauns etwas im Rhythmus nachzuhelfen!

Fig. 11 u. 12. Mittelalterliches Orchester, 11. Jahrhundert. Relief Abbey of St. Georges

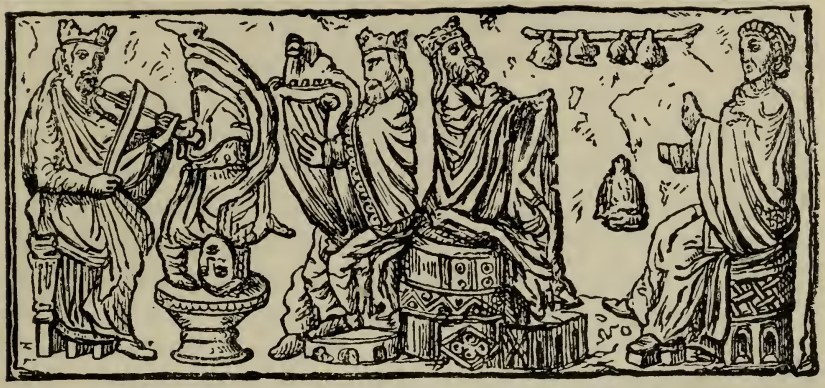
Und fortan war die Zukunft des orientalischen Gastes in Europa gesichert, sei es auch, dass er auf der untersten Stufe der sozialen Leiter begann.

Für zwei volle Jahrhunderte — vom Anfange des neunten bis über die Mitte des elften Jahrhunderts hinaus — muss das Rebec mit der dunkelsten Periode in der Laufbahn des wandernden Spielmanns verwebt gewesen sein. Können wir denn überhaupt den armen Teufel schon Spielmann nennen, der um des lieben, blossen bisschen Lebens willen ein halb Dutzend Professionen vereinigen, Fiedler sowohl wie Clown, Tänzer, Sänger, Schauspieler und Gott weiss was noch alles in einer Person sein musste?

Zwei Jahrhunderte dunkle Zeit

Nach der Mitte und gegen das Ende des elften Jahrhunderts hin, als Westeuropa sich der grossen romantischen Bewegung, verbunden mit den Troubadours und Minnesängern, näherte, begegnen wir zum ersten Male auf Monumenten und in den Annalen der Zeit einer anderen Art von Bogeninstrument.

Eine neue Art Bogeninstrument



de Boscherwille Normandie (Descriptiv Katalogue S. Kens. Mus.)

Es ist nicht wie das Rebab birnenförmig mit ausgebauchtem Rücken; es ähnelt der Gitarre. Es hat einen sonoren Körper, aus Brust und Rücken oder Decke und Unterdecke und Seiten oder Zargen gebildet, und hat mehr oder weniger ausgeprägte Bogen oder Ausbuchtungen an beiden Seiten, wie sie schon auf der Illustration des crŵth aus dem 11. Jahrhundert bemerkbar waren. Kurz, fügen wir diesen Merkmalen den Bogen hinzu, so unterliegt es keinem Zweifel, dass wir eine Vorläuferin der Violen vor uns haben. Mit dem Rebab teilt das Instrument manchmal den Schnitt der Schallöcher (ein C oder Halbmond), welcher an einen orientalischen Ursprung oder wenigstens an einen Aufenthalt in östlichen Ländern erinnert. Wann und wie es nach Europa kam, ob vor oder nach der Einführung des Rebab, das wissen wir nicht. Gewisse Merkmale deuten auf eine Verwandtschaft mit dem indischen Saranguin, einem vermeintlichen Vetter des Omerti und der Sarinda und Nachkomme des Ravanastron hin. Und es ist ja wohl möglich, dass zwei Zweige derselben Familie

Ein Nachkomme des Ravanastron?

indischer Bogeninstrumente gleichzeitig und doch getrennt von einander durch Jahrhunderte hindurch existierten und sich entwickelten, bis sie im Lager des wandernden Spielmanns zusammentrafen.

Es ist aber auch möglich, dass Geschichte und Verwandtschaft des Instrumentes in einer ganz anderen Richtung liegen; nämlich, dass es ursprünglich irgendein asiatisches (persisches, arabisches), oder, wenn man will, auch griechisches Instrument mit gezupften Saiten war, welches seinen Weg nach Westeuropa während der grossen Völkerwanderung fand. Vielleicht, wer weiss es, kam es im Gefolge der Hunnen, die bekanntlich im Jahre 375 Europa überzogen und für ziemlich ein Jahrhundert lang Ungarn besetzt hielten unter Attila, dem König Etzel des Nibelungenliedes. Das Fehlen urkundlicher Darstellungen davon früher als vom 11. Jahrhundert, ist kein Beweis, dass es nicht in Europa lange vordem existierte.*) Vielleicht, auf seinen Kreuz- und Querfahrten als „twanged nondescript", hatte es die griechische Lyra getroffen und einige Winke von ihr für die Verbesserung seiner Gestalt angenommen; oder es hatte mit dem Monochord Höflichkeiten gewechselt mit dem Resultate, dass dasselbe ihm einen Steg und ein richtiges Griffbrett abtrat — bis eines schönen Tages, irgendwo, irgendwie der verrufne Spielmann es dem Fiedelbogen vorstellte, — und dann war sein Schicksal besiegelt. Dies neue Instrument führte bei

Keine frühere urkundliche Darstellung

Dem Fiedelbogen vorgestellt

*) Der Benediktinermönch Ottfried (780—875) erwähnt die Fidula in seinem Liber Evangeliorum als eins von zwei damals existierenden Bogeninstrumenten.

seinem Auftreten in Deutschland den Namen Fiedel oder Vedel.*)

Nach einer Stelle im Nibelungenliede zu schliessen, wo Volker der „spauhen Videlaer“**) genannt wird, möchte es scheinen, als ob dies Instrument, die Fiedel, die Vorläuferin der Violen, zuerst in Teilen von Mittel- und Osteuropa bekannt war, ehe es im Süden populär wurde. Denn obgleich dies grosse deutsche Epos erst im zwölften Jahrhundert verfasst oder vielmehr zusammengefasst wurde, und zum grossen Teile ein Erzeugnis der poetischen Erfindung ist, so hatte sein wundersam aus Mythen und Geschichte gewobner Inhalt doch wahrscheinlich Jahrhunderte zuvor in dem Volksgemüte gelebt und war von Barden und Minstrels erzählt und gesungen worden.***) Ausserdem verstärkt die auffallende Ähnlichkeit der ältesten Darstellung der Fiedel mit dem Gaudock der russischen Landbevölkerung und mit einer Art Geige, die noch in Teilen von Norwegen und auf Island (wo sie fidla genannt wird) in Gebrauch ist, die Vermutung, dass die Fiedel ihren Weg vom Osten und Norden nach dem Süden und Westen fand, während das Rebab oder vielmehr das Rebec, die gigue oder Geige den ihren vom Süden

---

*) Siehe Anhang.

**) Der feine (zierliche) Fiedler, der den Bogen so geschickt wie das Schwert handhabte.

***) Es ist bekannt, dass Karl der Grosse viele von den alten Volkssagen, die unter den besiegten heidnischen Stämmen verstreut waren, sammeln liess. Unglücklicherweise befahl sein bigotter Sohn diese Schätze zu verbrennen. Es ist nicht unmöglich, dass auch eine frühere Version des Nibelungenliedes oder der Nibelungensage dasselbe Schicksal teilte.

und Südwesten nach Norden machte. Beide wurden durch die Vermittlung jener grossen weltbürgerlichen Herumtreibergemeinde, der Spielleute verbreitet. In jedem Falle erscheinen vom Ende des 11. Jahrhunderts an beide Arten von Bogeninstrumenten, die Fiedel- oder frühere Violen-Varietäten (mit Zargen und Ausbuchtungen) und die Rebec- oder Geigenarten, (ohne dieselben), in Gesellschaft des wandernden Musikanten, der demnach zunächst unsere Aufmerksamkeit beansprucht.

Die Zeiten hatten sich gebessert. Ganz abgesehen von dem allgemeinen Missionswerke der Kirche hatten die fortlaufenden Regierungen Karls des Grossen, der Karolinger (843– 911) und salischen Könige (919—1024) ihre Spuren auf dem politischen Gesichte des kontinentalen Europas zurückgelassen. Starkes Regiment hatte grössere Sicherheit für die Untertanen, Sicherheit hatte Stetigkeit und Stetigkeit Ordnung gebracht; mit der Ordnung kamen jene anderen, milderen Kräfte oder Einflüsse: bessere Sitten, besserer Geschmack usw., die langsam in dem Gemüte des Volkes wirkten und dasselbe umwandelten.

Bessere Zeiten u. Sitten

Es ist wahrscheinlich, dass die bessere Klasse der wandernden Musikanten dann schon angefangen hatte, sich von den schlimmsten, niedrigsten, rohesten Elementen der fahrenden Leute, mit denen sie bis dahin unauflöslich verknüpft gewesen waren, loszutrennen. Denn während sie in einem früheren Zeitalter der Willkür, Unsicherheit und des rohen Geschmacks ihre Existenz aufs Spiel gesetzt haben würden durch eine Trennung von ihren verworfenen Gefährten der Landstrasse, konnten sie nun wagen (in einigen Fällen wenigstens) auf eigne Faust ihr Glück zu versuchen. In jedem Falle müssen um das 11. Jahrhundert herum Instrumentalisten aller Art, namentlich aber „Fiedler“ ziemlich zahlreich geworden sein, denn bald danach finden wir in Deutsch-

land die Bezeichnung Fiedler (fidelaer) und Pfeifer auf fahrende Instrumentalisten, Minstrels und Musikanten im grossen und ganzen, und nicht selten sogar auf die ganze Gemeinde der Spielleute angewendet.

Die mächtige Woge religiöser und ritterlicher Begeisterung, welche am Ende des elften Jahrhunderts über Südwest-Europa sich ergoss, die auf ihrem Rücken den Kreuzfahrer zum heiligen Grabe trug, und die unwiderstehlich hoch und niedrig, Bettler und König, ergriff, schlug auch ans Zelt des wandernden Spielmanns.

Alp vergangener Jahrhunderte

Eine christliche Welt war volljährig geworden, und Troubadour und Ritter vereinigten sich, den Tag mit Poesie und Sang und glänzenden Waffenspielen zu feiern; und auch unser Spielmann schüttelte den Alp vergangener Jahrhunderte von sich ab, stimmte die Fiedel und zog näher.

Troubadour Minnesänger Spielmann

Ja, Dichtkunst und Musik waren Mode geworden, würden wir sagen. Sie waren der Zeitvertreib, das Vergnügen der Grossen; nein mehr als das, sie waren das kostbare Kleinod in ihrem Diadem von ritterlichen Tugenden; denn Könige selbst rechneten es sich als Ehre an, für Könige des Gesangs zu gelten;*) natürlich zogen die kleinen Leute des edlen Handwerks Nutzen aus diesem Wechsel der Dinge. Das goldne Zeitalter der Troubadours und Ritter war auch des armen Spielmanns goldne Erntezeit.

---

*) Richard Löwenherz, Karl von Anjou, Wilhelm I. von Aquitanien, Thibaut von Navarra; und in Deutschland der Hohenstaufenkaiser Friedrich II.

Wir sehen sie demnächst in kleinen Banden durch das Land ziehen. Fiedler, Pfeifer, Trompeter und Tamboure, anhaltend, wo immer man sie brauchte oder (die besten unter ihnen) den Schutz und Dienst der Grossen suchend, die Verwendung für sie hatten. Wir sehen den Fiedler die Fiedel über den Rücken geschwungen, in auffallendem Gewande, wenn er sich's leisten konnte, in Samt und Seide, mit einer Pfauen- oder Hahnenfeder auf dem Hute, in kurzem Rocke und engen Hosen (Fig. 13). Da gab es kein Turnier und keinen öffentlichen Aufzug irgendwo, zu dem sich unsere fiedelnden und blasenden Freunde nicht eingefunden hätten, je nach der Gelegenheit, in grosser oder kleiner Zahl; keine Hochzeit, mochte sie gross oder klein sein, wo sie nicht zum Festesjubel und zur Heiterkeit beitrugen. Und nicht selten zogen sie reichlich belohnt ab, um danach auf grünem Dorfanger jung und alt um sich zu einem Tänzchen zu versammeln. Stand ein stolzes Schloss am Wege, den sie just passierten, so klopften sie wohl an, und mit des Ritters gütiger Erlaubnis spielten sie in dem Schlosshof mit seinem moosbewachsnen Brunnen und grossem schattigen Lindenbaume, und die rotwangigen, lieblichen Kinder des Ritters schauten vielleicht, halb neugierig halb ängstlich aus sicherer Entfernung, mit offnem Munde den komischen Mätzchen des Fiedelbogens zu; und die schöne Schlossfrau lächelte von

Fig. 13. Spieler auf dem Trumscheidt (Spielmannskleidung)

Auf dem Dorfanger

Im Schlosshofe

ihrem Fenster auf die malerische Szene herab und gab dann Befehl, die armen Burschen wohl zu speisen.

Oder sie durften, wenn ihrer nicht zu viele waren, dem Herrn zur Mahlzeit mit Musik aufwarten. Manchmal hielt sich ein edler Ritter auch wohl eine kleine Musiktruppe, die ihm auf Märschen und Turnieren folgte.*)

Ihre gesellschaftliche Stellung

In den Augen der Welt standen diese fahrenden Musikanten oder Spielmänner noch immer im niedrigsten Ansehn. Nur ein Schritt trennte sie von dem ausgesprochnen Strolch, Lump und Bösewicht. Die alten deutschen Gesetzbücher erklärten sie für „ehr- und rechtlos“ und ihre Kinder für „unehelich“; sie durften kein Handwerk ergreifen, und beim Sterben verweigerte ihnen die Kirche oft genug den Genuss der heiligen Sakramente. Auch ihre Habe, falls sie etwas hinterliessen, fiel der Obrigkeit anheim.

Und doch zog der Reiz eines dem Anscheine nach freien und unabhängigen Lebens in Zeiten, wo der Hang zu Abenteuern in allen Klassen mächtig war, gar manche Elemente an, die sonst wohl fern geblieben wären. Noch waren diese alle arm und von niedriger Geburt. Jenes eigentümliche, groteske mittelalterliche Produkt, der fahrende Schüler, war immer der erklärte Freund des Spielmanns gewesen. Aber nun kam etwa ein Klosterbruder hinzu, der, der Abgeschlossenheit und strengen Zucht des Kloster-

*) Von Ulrich von Lichtensteins Frauendienst (Lachmann Ed. 1665) lernen wir, dass dieser Edle im Jahre 1227 in seinem Gefolge zwei Posaunisten, zwei Fiedler und einen Flötenbläser zu Pferde hatte, die mit ihrer heiteren Musik die Reise verkürzen halfen.

lebens überdrüssig, den fahrenden Leuten sich anschloss, oder auf eigne Faust herumzog und einen dürftigen Unterhalt mit den bescheidenen musikalischen Talenten, die er etwa besass, verdiente.

Oder es war ein leibhaftiger Edelmann, der aus Liebe zur Kunst oder zu Abenteuern, infolge reduzierter Vermögensverhältnisse, getäuschter Hoffnung oder unglücklicher Liebe das Leben eines wandernden Minstrels (Sängers) und Spielmanns wählte. Zu der letzteren Klasse gehörten die Troubadours und Minnesänger.

Ein strenger Unterschied herrschte zwischen diesen und dem gewöhnlichen fahrenden Sänger und Musikanten. Der Troubadour, der hauptsächlich in der sonnigen Provence, aber auch sonst in Frankreich, Flandern und in Spanien blühte, war meistens von edler Geburt; nicht selten war er ein Ritter, welcher das Schwert im Turnier und in der Schlacht ebenso wohl zu führen verstand, wie das Versemachen zu Ehren der schönen Damen im Lande. Er war deshalb auch der gern gesehene Gast an den fürstlichen Höfen. Ihm warf die Schöne die Rose von ihrem Busen zu. Er erdachte nur das Lied, d. h. die Poesie und Melodie — er sang nicht selbst. Das Singen und Spielen überliess er seinem Minstrel oder Jongleur. Wenn der letztere, was oft vorkam, auch die Musik zu seines edlen Herren Versen setzte, wurde er „Trouveur bastard“ genannt. Manchmal hatte ein Troubadour eine Anzahl Musiker (vokale und instrumentale) im Solde, Leute, die er möglicherweise ihrer hervorragenderen Fähigkeiten und besseren Manieren wegen unter dem gewöhnlichen Trosse der wandernden Spielleute ausgewählt hatte. Die

Ein strenger Unterschied

gesellschaftliche Stellung solcher Jongleurs und trouveurs bastard war dann, wenn auch nicht gerade eine geachtete (ihrer niederen Herkunft halber), so doch wenigstens weit besser als die ihrer fahrenden Brüder und vor allem eine verhältnismässig gesicherte, ohne die ewigen Sorgen ums tägliche Brot und Obdach, welche von einem Leben auf der Landstrasse unzertrennlich waren.*) Dieser unleugbare Vorteil zugunsten der wenigen gegenüber der grossen Mehrheit führte wahrscheinlich zu der Gründung der ersten privilegierten Gesellschaft von Musikern, La Confrèrie des Ménétriers,**) in Paris, — ein Schritt, der nicht allein

Fig. 14. Reinmar der Minnesänger. Er starb ungefähr 1215 in Wien, nachdem er den Herzog Friedrich auf dem 2. Kreuzzug begleitet hatte (v. d. Hagen Bildersaal k. ö. Bibl. in Dresden)

*) Etwas demokratischere Ideen herrschten in Deutschland unter den Minnesängern ungefähr ein Jahrhundert später, als der zweite Kreuzzug und der Glanz der Hohenstaufenkaiser die Hochflut der Liebesabenteuer und Ritterlichkeit von Frankreich in ein neues und grösseres Bett geleitet hatten. Zwar hatten auch manche der Minnesänger Sänger und Spieler in Sold, die ihnen in der Wiedergabe ihrer poetischen Schöpfungen halfen; aber im allgemeinen hielten sie es nicht unter ihrer Würde, selbst zu singen und zu spielen und brauchten keine Fiedler und Pfeifer. Ausserdem war hohe Geburt durchaus keine notwendige Qualifikation des Minnesängers; — wir finden unter ihnen manche berühmte Namen von niederer Herkunft.

**) Gegründet 1330, patentiert 1331, unter den Schutz-

ähnliche Organisationen in anderen Ländern*) hervorrief, sondern der auch, man kann wohl sagen, — die grosse Veränderung ahnen liess, die bald über das Leben des mittelalterlichen Fiedlers und Pfeifers kommen sollte.

La Confrèrie Ménétriers

Der Schwanengesang des Minnesängers war kaum verhallt — langsam über Schlösser, Ströme, Hügel und Täler hin; — da kam ein jähes Erwachen aus dem schönen Traume der Romantik. Wir finden demnächst Deutschland in den Banden einer Gewalt- und Schreckensherrschaft, einer königlosen Zeit, — des Interregnums, wie man's nennt. Das Volk zieht hinter die Mauern befestigter Städte, wo es sich sicherer fühlt vor den ungesetzlichen Eingriffen und der Willkür von Strassenräubern und entarteten Rittern, welche die Landstrassen und Flussufer belagern.

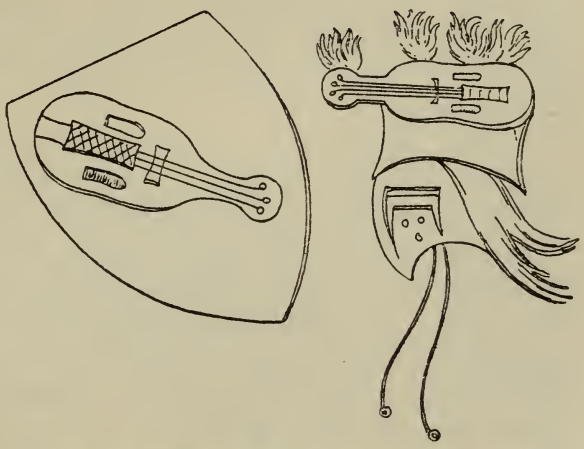


Fig. 15. Reinmars Wappen und Helmschmuck

Infolge der Zentralisation des Lebens in den

---

patronen St. Genest und St. Julien und einem Könige, Roi des Ménétriers. Siehe Vidal: Les Instruments à Archet Vol. I.

*) In Wien das Oberspielgrafenamt; auch in England zu Beverley in Yorkshire. Siehe Busbey: History of Music.

Der Meistersang

Städten wachsen diese an Einwohnerzahl, Macht, Reichtum und Einfluss. Alle Art von Handwerk und Gewerbe wird gefördert; selbst Poesie und Kunst fängt an, unter den derben Bürgern aufzuspriessen. Der Meistersang wird geboren und gepflegt. Bäcker, Schneider, Schuster und Schreiner bilden wohllöbliche Gilden unter dem starken Arm des Magistrats und des Nachtwächters. Und unsere fiedelnden Freunde von der Landstrasse?

Die haben sich auch näher zum gegenseitigen Schutze zusammen getan, da die Gesetze des Landes ihnen denselben vorenthalten. Sie haben gleichfalls Vereinigungen mit Regeln und Gesetzen gebildet. Musikanten — Spielmänner, kommen von überallher im Lande zu gewissen Zeiten, an gewissen Orten zusammen, um über Recht und Unrecht in ihrer Mitte unter einem eignen Gerichtshof zu entscheiden. Aber das ist nicht genug.

Der Fiedler zieht in die Städte

Manche von ihnen setzen die alte, unsolide Herumtreiberlebensweise in dem Lager der Zirkusleute fort (und haben sie bis zum heutigen Tag fortgesetzt); aber die Besseren finden ein schwankendes Leben auf den unsicher gewordenen Strassen immer weniger und weniger nach ihrem Geschmacke; und schliesslich aus dem natürlichsten Grunde suchen sie die Städte auf und setzen sich fest.

Und so wurde der wandernde Minstrel und Spielmann ein Ding der Vergangenheit.

Die alten Zeiten waren auf Nimmerwiederkehr vorüber. Und ein oder zwei Jahrhunderte später sass der fiedelnde Landstreicher von ehemals als respektabler Bürger mit seinem Freunde Thomas, dem wohlbe-

stellten Herrn Stadtpfeifer und mit seinem Freunde Schmied, dem Sattler-, Bäcker- oder Schneidermeister beim Kruge Bier und erzählte von den guten alten Zeiten seines Urgrossvaters. Oder waren's die bösen alten Zeiten? Ach, die alten Zeiten sind immer gut!

KAPITEL X

EIN RÜCKBLICK

Mehr als sechshundert Jahre Weltgeschichte, sechshundert Jahre menschlichen Fortschritts und einer erstaunlichen Musikentwicklung in europäischen Ländern liegen zwischen uns und den Männern, deren Händen einst die Existenz der Instrumentalmusik anvertraut war. Damals war sie ein neugebornes Kind, das der Ungunst der Zeiten zum Opfer fallen und an der Landstrasse hätte sterben und verderben können; — aber sie wuchs, allem zum Trotze, und füllt heute die Welt mit ihrer Herrlichkeit. Armer Minstrel, armer Fiedler, Pfeifer und Tambour, der ihre Pflege auf sich hatte.

Ein armer sich plakkender Wurm

Ich muss an den armen, verachteten Regenwurm denken, der im Frühlinge das noch hartgefrorne Erdreich in unsren Gärten vorbereitet für den Empfang des Samens, der das öde Land in üppige Blumenbeete verwandeln soll. Was war der Spielmann anderes, als solch ein armer, sich plackender Wurm?

Etwas von dem rosigen Lichte, das die Romantik um den edlen Troubadour und Minnesänger gegossen hat, ist auch auf das Andenken ihres bescheidenen

Trauriger Lohn

Bruders gefallen, wie etwa ein Sonnenstrahl erbarmungsvoll auf den Grabstein eines längst vergessnen Helden fällt. Aber welch trauriger Lohn für die Vernachlässigung, die Verachtung, die Mühsalen und Verfolgungen, die er zu ertragen hatte; und welch noch viel traurigerer Lohn für seine unsrer herrlichen Kunst

geleisteten, unschätzbaren Dienste. Er leistete sie unbewusst, wohl wahr. Er war kein Held, kein Märtyrer, der für eine grosse Sache lebt und stirbt, wie Genies und andere Männer vor und nach ihm zu allen Zeiten getan haben. Niemals wollte er mehr sein als er wirklich war, und gar manchmal war er ein unverbesserlicher Herumtreiber und eine Plage für Pedelle und Diener des Gesetzes, obwohl es keinen geringen Grad von — nennen wir's Hingabe oder Hundetreue an seinen Beruf erfordert haben muss, um so ein abgehetzter, schlecht bestellter, schlecht behandelter Spielmann zu bleiben, wenn es leichter und vielleicht einträglicher gewesen wäre, etwas anderes, schlimmeres, ein Schelm zu werden.

Aber über seine der Musik geleisteten Dienste kann es wohl nur eine Meinung geben. Wie würde die musikalische Kunst gefahren sein, wenn ihr Fortschritt ausschliesslich in den Händen jener gelehrten Männer gelegen hätte, die hinter düstern Klostermauern den Spuren Hucbalds und Guidos von Arezzo nachfolgten? Vielleicht wäre sie, wie die chinesische Musik, statt voll Leben, Schönheit und Anmut, zur Mumie vertrocknet auf uns gekommen. Denn — grau ist alle Theorie, grün ist des Lebens goldner Baum.

Wie würde es der Musik ergangen sein

Wenn die Seele der Musik das Volkslied ist, wenn aus ihm im Laufe der Zeit jener unermessliche Melodienreichtum quoll, ohne den wir uns unmöglich unsere moderne Kunst vorstellen können, so ist das vor allem jenen armen Gesellen, den Spielleuten zu danken. Es fiel ihnen zu, jene Schätze — die gleich lieblichen Blumen aus ungepflügtem Grunde, aus dem goldnen Herzen des Volkes sprangen (schein-

bar ohne Anfang und gepflanzt von Gottes Hand) — zu entdecken und zu verbreiten. Die Spielmänner sammelten sie, nahmen sie an sich, trugen sie dahin und dorthin, sangen und spielten sie und gaben sie oft verändert dem Volke zurück, dem sie so nur noch lieber wurden. Deshalb war es auch der fahrende Musikant, der Musik zum Lebensbedürfnis und zur Herzenssache für hoch und niedrig, und in dem Sinne wahrhaft kosmopolitisch machte, — wie er selbst war.

Die Wunder der Polyphonie sind selbst in diesen Tagen nur für wenige Auserwählte. Was würde in jenen unentwickelten Zeiten das Schicksal der musikalischen Kunst gewesen sein, wenn ihre Beliebtheit von den unsingbaren, unspielbaren, unverdaulichen harmonischen Versuchen verbissner Theoretiker abgehangen hätte? Und selbst in seiner eignen selbstgeschaffnen und für die Laienwelt der Zeit unnahbaren Sphäre liess sich der eifrige Gelehrte, der den Bummelmusikanten mit Verachtung strafte, nie herab einen Wink von ihm anzunehmen? Lange bevor der Theoretiker sich zu dem Gebrauch von Terzen und Sexten entschloss, hatte der „dumme ungebildete Kerl“ von einem Fiedler seine gelehrten Ohren mit diesen verbotenen Intervallen bombardiert; d. h., falls er, der Gelehrte, die Jahrmärkte und Vergnügungsplätze und -lokale, wo der Fiedler Hahn im Korbe war, mit seiner Gegenwart beehrte. Oder wirkte seine tiefe Verachtung für den harmonischen Übeltäter wie ohrenverstopfende Baumwolle, dass er von der Lieblichkeit der Intervalle garnichts merkte? Endlich war es der Minstrel und Spielmann, der in erster

Theoretiker und Spielmann

Harmonische Verbrechen

Linie das Verlangen nach Instrumenten und in zweiter das nach Vervollkommnung derselben hervorrief. So hat demnach der Fiedler des 11. und 12. Jahrhunderts wirklich ein grosses Verdienst an der endlichen Schaffung der Violine, während er an der Entwicklung des Klaviers und der Orgel, den Lieblingsinstrumenten des gelehrten Musikers keinen Teil hatte.

Das Verlangen nach Instrumenten

Aber denken wir über dem Lobe unsres bescheidenen Dieners der Kunst, des mittelalterlichen Instrumentalisten, nicht gering von dem edlen Stamme, welchem die Dunstable, Dufay, Josquin und Orlando di Lasso und die ganze Reihe späterer musikalischer Riesen entsprangen. Der Musikgelehrte war es, welcher — nachdem er die Kunst der Polyphonie bemeistert und in bis dahin tote Schöpfungen den belebenden Funken von Gefühl, Melodie zu senken gelernt hatte — dem niedrigen Instrumentalisten höhere Kunstbegriffe eingab, seinen Fleiss, seine technische Weiterbildung anregte und seine Wirksamkeit und Nützlichkeit in jeder Weise erweiterte. Polyphoner Chorgesang im 14. und 15. Jahrhundert war, wie wir sehen werden, zum guten Teile die Ursache für das Entstehen der verschiedenen verbesserten Formen der Viola. Die Vorläufer Palästrinas, Bachs und Beethovens bereiteten also in der Tat auch den Weg für Corelli und Tartini.

Chorgesang im 14. u. 15. Jahrhundert

Wir verlassen nun den Fiedler des frühen Mittelalters, um in Kürze den Fortschritt zu betrachten, den die Bogeninstrumente unter den Auspizien der Zeiten machten.

Primitive Rebec

Wir fanden das primitive Rebec oder die Gigue im Südwesten von Europa vom Anfange des 9. Jahrhunderts an und ungefähr zwei Jahrhunderte später eine unverkennbare Vorläuferin der Viola, die Fiedel oder Vedel. Von diesen zwei Instrumenten unterlag das erste wenigen Veränderungen. Mit echt orientalischer Gleichmütigkeit blieb es durch die wechselvollen, flüchtigen Jahrhunderte hindurch der beständige, treue Gefährte des Minstrels und Spielmanns. Nachdem es den Zenit seiner Popularität in den Händen Jean Charmillions — den Philipp der Schöne im Jahre 1235 zum König der „ribouds“ (Geiger) seiner Geschicklichkeit auf dem Rebec wegen machte — erreicht hatte, sank sein Stern langsam wieder. Es endete eine lange, ereignisvolle Laufbahn in recht bedrängten Verhältnissen; man sagt, dass es in Frankreich als Gesellschafter des gewöhnlichsten Strassenfiedlers noch bis zum Ende des 18. Jahrhunderts sich hinfristete. Wie die Raupe ihr Leben für den Schmetterling gibt, so gab es sein Leben für die Geige auf, darin das Los mit seiner lebens-

Jean Charmillion, König der Geiger

Reisegefährtin und Rivalin

länglichen Reisegefährtin und Rivalin, der Fiedel (Viole) teilend. Seine Gestalt ist auf vielen Bildern verewigt worden, am schönsten vielleicht auf dem von Fra Angelico in der Galerie degli Uffici in Florenz. Wer hat nicht die liebreizende Engelsgestalt bewundert, wie sie mit vollendeter Grazie ihr Rebec hält? Ein schönes Sterben in solchen Engelsarmen!

Fra Angelicos Engelsgestalt

Dank der Zuvorkommenheit Signor G. Branzolis, des Bibliothekars der St. Cecilia in Rom, hatte ich Gelegenheit auf einem Rebec zu spielen. Es sah alt genug aus, um als Zeitgenosse Collin Mussets zu gelten; es mag aber auch viel späteren Datums und nur die Nachbildung nach einer ursprünglichen Zeichnung oder Abbildung sein. Wenn ich mich recht entsinne, so waren Körper, Nacken und Kopf aus einem ausgehöhlten Stücke harten Holzes (wahrscheinlich Kirschbaum) hergestellt. Das Griffbrett war so aufgeleimt, dass eine kleine Öffnung entstand, durch die man bemerken konnte, dass auch der Nacken hohl war. Ausser diesem seltsamen dritten Schalloche hatte es zwei ziemlich grosse und roh geschnittene F-Löcher in der Decke. Drei Saiten, ein niedriger Steg und ein nur halbgelungener Versuch zu einer Schnecke

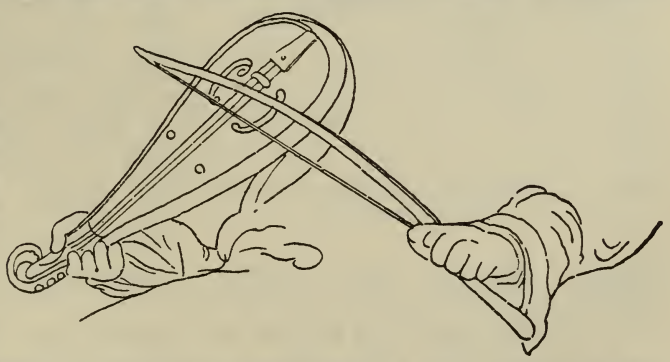


Fig. 16. Gigue (Geige ohne Bünde, wie sie noch im 16. Jahrhundert gebräuchlich war). Nationalmuseum München, 15. Jahrhundert

vervollständigten das Instrument. Der Ton war angenehm und genügend stark, um zu der Annahme zu berechtigen, dass Jean Charmillion, der König der Rebecspieler, mit seinem Instrumente gar nicht so schlecht daran war. Auch Branzoli spricht von dem Ton des ursprünglichen Rebecs als „süss, einschmeichelnd und der menschlichen Stimme ähnlich.*)

Ton des Rebecs

In auffallendem Gegensatze dazu steht eine aus französischen Quellen stammende, von Vidal angeführte Meinung.**) Aber etwas von diesem absprechenden Urteil ist wohl hier auf Kosten von Vorurteilen gegen ein Instrument zu setzen, welches zu der Zeit bereits zum niedrigsten Range relegiert worden war und ausserdem zum Vergleiche mit der eben erfundenen Violine herausforderte. Wenn der Ton des Rebec wirklich so „trocken und schreiend“ im Vergleich zu den zeitgenössischen Violen gewesen wäre, so hätte Fra Angelico (1387—1455) schwerlich seinen Engel, den Repräsentanten himmlischer Musik, mit einem sprichwörtlich schrei-

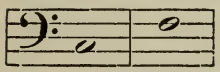
Fig. 17. Rebec (Fra Giovanni de Fiêsolè 12. Jahrhundert)

*) Branzoli: „La voce era graziosa ed insinuante a somiglianza della voce umana“ — Manuale Storico del Violinista, p. 11.

**) Vidal: Les Instruments â Archet, vol. I.

enden und widerwärtigen Instrumente in Verbindung gebracht.

Es scheint Rebecs von verschiedener Grösse und Stimmung gegeben zu haben. Nach Fétis*) spricht Jerome von Moravia, ein im 13. Jahrhundert lebender Mönch, von dem Rebec als einem tiefklingenden (feierlichen) Instrumente, folgendermassen gestimmt.



Doch angesichts der allgemeinen Form der Gigue kann niedre Stimmung kaum einen befriedigenden Ton abgegeben haben; und es ist erklärlich, dass in einem Quartett**) von Rebecs der Bass (Fig. 13) oder die tiefste Stimme, meistens von einem anderen Instrumente, dem Trumscheit übernommen wurde.

Veränderungen der Fiedel

Verschiedenartiger waren die Veränderungen, welche die Fiedel oder älteste Vorläuferin der späteren Violen durchzumachen hatte, ehe sie Ruhe in der Gestalt der Geige fand. Wir wissen sehr wenig über ihre Schicksale bis zum Anfang des dreizehnten Jahrhunderts, zu welcher Zeit sie sehr „en vogue“ im südlichen Europa gewesen sein muss. Nach Branzoli***) gibt es in den Archiven von Bologna eine Verodnung vom Jahre 1261, welche — unter Androhung einer Strafe von 100 Soldi für die erste Übertretung — das Herumziehen und Violaspielen bei Nacht in den Strassen der Stadt untersagt. Ein ähnliches Gesetz bestand auch in England einige Jahrhunderte später.

---

*) Stradivari Seite 30. Über die Stimmung der Rebecs siehe auch Rühlmann, Die Geschichte der Bogeninstrumente, mit Atlas.

**) Stradivari. Seite 31-32.

***) G. Branzoli: Manuale Storico del Violinista, 1894.

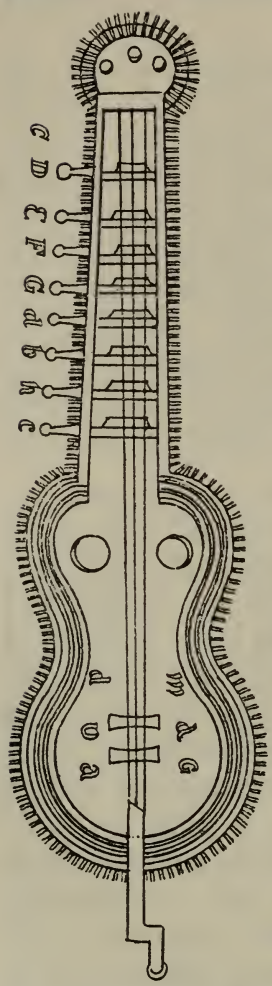


Fig. 18. Organistrum. Eine grosse Art von Bauernleyer, die von zwei Personen gespielt wurde und schon im 10. Jahrhundert im Gebrauch war. (Siehe auch Fig. 11)

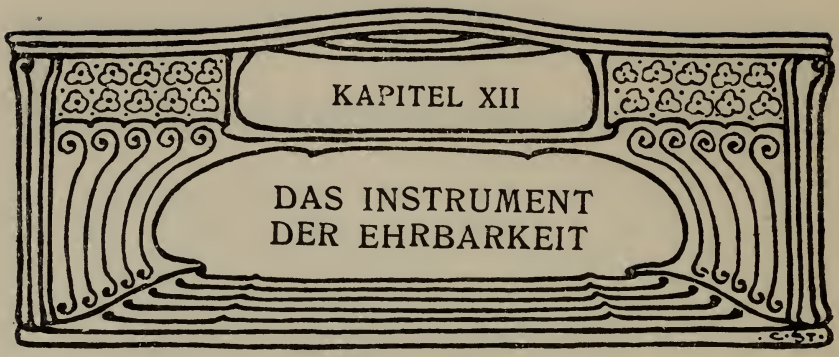
Vom dreizehnten Jahrhundert an finden wir die Fiedel (frühe Viola) in vielen poetischen Erzeugnissen, namentlich der Provence erwähnt, und auch auf vielen Abbildungen, die das Instrument in verschiedenen Modifikationen darstellen; nämlich: manchmal wie die spanische Gitarre angewandt (ohne Bogen), manchmal mit dem Bogen gestrichen und endlich auch mittels eines aus kolophonierten Pferdehaaren bestehenden Rades gespielt, welches im Schallkörper angebracht war. In dieser letzteren Gestalt war es in Frankreich unter dem Namen „vièlle“ (augenscheinlich eine Ableitung von dem Worte „viole“), in Deutschland als Bettlerleyer, in England als „Hurdy-gurdy“ (Fig. 18 u. 19) bekannt.

Im allgemeinen möchte man aus den häufigeren Darstellungen der Gigue oder des Rebecs in den Händen der wandernden Spielmänner (Fiedler) aus jenen Zeiten (11.—13. Jahrhundert) den Schluss ziehen, dass die frühe Viole ihnen als Bogeninstrument weniger zusagte als die leichter handliche Gigue. Aber dies änderte sich in den folgenden Jahrhunderten. Die Viole in ihren

Fig. 19. Radleyer (Hurdy-Gurdy) Frescomalerei im Treppenhause der Burg Carlstein, 14. Jahrhundert

vielen, — man möchte sagen, fast unzähligen, Varietäten in bezug auf Grösse, Stimmung und Zahl der Saiten wurde das allen anderen vorgezogne Streichinstrument.

Das bevorzugte Bogeninstrument



Der Minstrel und Fiedler des 12. und 13. Jahrhunderts hatte, wie wir gesehen haben, im 14. und 15. Jahrhundert seine herumziehende Lebensweise aufgegeben. Er hatte sich, mit einigen Ausnahmen natürlich, in den Marktflecken und Städten niedergelassen und war ein ehrbarer gesetzfürchtender Bürger geworden. Das war zweifellos ein Schritt in der richtigen Bahn, obwohl es ihm manch Weh und Ach gekostet haben mochte, wenn ihm im Lenz die Vögel zuriefen, „Pack auf, pack auf“; oder wenn er die Wolken hoch über dem Kirchturme wie grosse weisse Schiffe auf azurblauen Pfaden ziehen sah. Sie winkten ihm, ihnen in die weite, weite Welt zu folgen, die einst sein eigen war, — und er musste statt dessen im niedrigen, übelriechenden Giebelstübchen bei Frau und Kindern bleiben und ehrbar sein. Aber im Winter schätzte er den warmen Ofen und den Groschen, der ziemlich regelmässig einkam und nicht wie einst „an der Spitze des Fiedelbogens“ oder, im noch schlimmeren Falle, gar nicht, — mit dem Resultat, dass er hungrig zu Bett gehen, d. h. in einem Heuschober schlafen musste, und ihn am nächsten Morgen der Bauer mit Verwünschungen und Hunden von dannen jagte. Jetzt übte er auch fleissiger, weil die Zeit ihm lang wurde und

Manch Weh und Ach

Zeit zum Üben

er hatte einen klareren Kopf für die Arbeit (der alte Nachtwächter sorgte schon dafür). So machte seine Technik Fortschritte; und wie diese sich verbesserte, machte sich der Wunsch nach besseren Instrumenten fühlbar. Das spornte den geschickten Kunsttischler zu besonderen Bemühungen an; und diese richteten sich, da die Gigue nicht denselben Spielraum dafür gewährte, — auf die Vervollkommnung der Violenform. Kurz, die Viola, zusammen mit der Laute, wurde das Instrument der Ehrbarkeit. Wie schon erwähnt, empfing gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts die polyphonische Kunst und der Chorgesang ausserordentliche Anregung durch das musikalische Genie Dufays und Dunstables und durch die frühen niederländischen Kontrapunktiker. Natürlicherweise wirkte dies auf die derzeitige Instrumentalmusik und die Instrumentalisten zurück. Bis dahin hatten dieselben keinen Teil an der eigentlichen Kunstmusik genommen. Viele von ihnen konnten wahrscheinlich nicht eine Note von einer anderen unterscheiden, wenngleich sie vielleicht mit der Fiedel eines Mägdeleins Herz schneller schlagen zu machen und Leben in die steifen Beine eines Siebenzigjährigen zu bringen verstanden. Nun wurden sie von den Vätern der Stadt nicht allein veranlasst die Instrumentalmusik bei festlichen Gelegenheiten, bei Gildenzusammenkünften, Festzügen, Hochzeits- und Begräbnisfeierlichkeiten, Tänzen, Bällen auszuführen, sondern sie wurden auch zu dem Musikmachen in den Kirchen herbeigezogen. Und wenn sie es vorher nicht getan, so lernten sie

Sporn dem geschickten Kunsttischler

Anregung durch das Genie Dufays

Instrumentalisten in den Kirchen

Violen verschiedener Grösse

jetzt die Noten, um die Stimmen im Chorgesang zu verdoppeln; eine unabhängige Orchester- (Instrumental-)Begleitung bestand noch nicht. Diese Kunstausübung zog die Konstruktion von Violen von verschiedener Grösse nach sich: die grösseren natürlich entsprachen dem Bass und verstärkten ihn; die von mittlerer Grösse dem Tenor, die kleinsten dem Sopran. In dieser Weise einem Bedürfnisse abhelfend, entstanden ganze Gruppen derselben Art von Instrumenten. Es gab Bassviolen, Tenor- und Diskantviolen usw. mit wechselnder Saitenzahl.*)

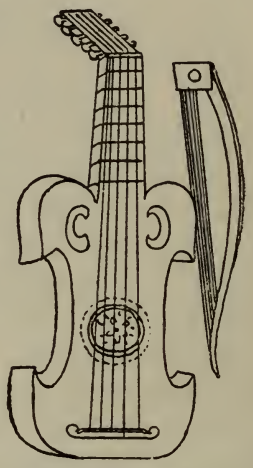


Fig. 20. Viole des Agricola

Anwendung von Eckblöcken

Ausserdem führte die Konstruktion der grossen Instrumente zur Einführung von Eckblöcken, die einen wichtigen, weiteren Fortschritt in der Instrumentenbaukunst bezeichnen. Durch dieselben wurde eine vorher unmögliche Vermehrung der Spannung des Resonanzkörpers, und damit eine freiere Übertragung der Saitenerzitterung erzielt.

Agricola und Michael Praetorius

Neben diesen, bis ins 16. Jahrhundert hinein gebräuchlichen, verschiedenen Gruppen von Bogeninstrumenten, die unter dem Gattungsnamen Viola in den Werken von Agricola**) und Michael Praetorius***) aufgeführt

*) Siehe Anhang. **) Siehe Anhang. ***) Siehe Anhang.

sind, gab es noch andere, mit besonderen Kennzeichen, welche in diesem oder jenem Lande, während einer gewissen Zeit zum wenigsten, beliebt waren. In Italien war es z. B. die „Viola di spalla“, die wir unter anderen auf Raphaels Gemälde „Apollo im Parnass“ in den Händen Apollos dargestellt sehn. Der grosse Maler soll sich zum Modell des griechischen Gottes den

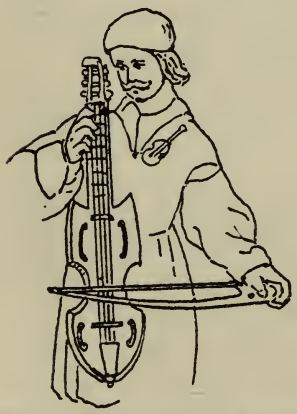


Fig. 21. Violenspieler, 16. Jahrhundert Altdorfer Kupferstichsammlung des Germanischen Museums

Fig. 22. Bass- und Tenor-Violine. Germanisches Museum, 1518.

zu seiner Zeit berühmten Violaspieler Sansecondo genommen haben. Ferner gab es die „viola bastarde“, eine Viola mit 6 Saiten von der Art der Bassviolen, etwas grösser (breiter) als die Viola da gamba; sie wurde wie die letztere und unser heutiges Cello zwischen den Knien gehalten. Ebenso hatte man die „viola di lira“, ein wenig kleiner als das Cello, und die „viola di bordone“ (Fig. 23), ein etwas ungeheuerlich

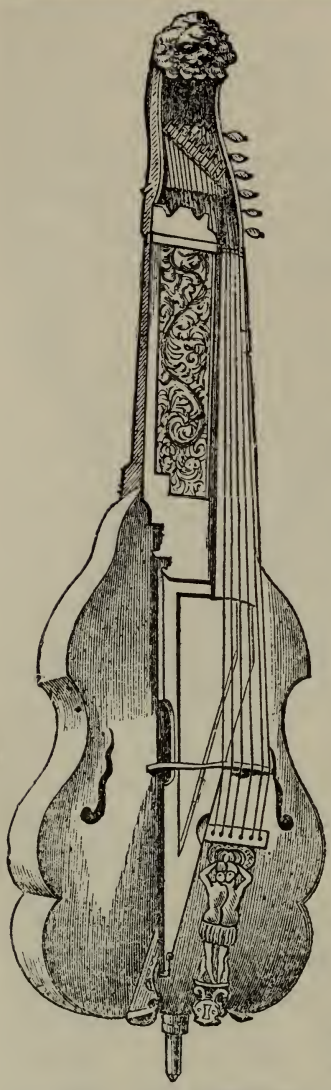
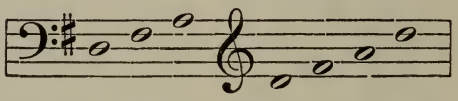


Fig. 23. Vioia dl Bordone. Descriptive Katalogue, South Keus. Mns.

aussehendes Ding mit 6 Saiten, unter welchen nicht weniger als zweiundzwanzig mitklingende Metallsaiten hinliefen;*) endlich gab es auch die „viola d' amour", die noch jetzt gelegentlich in Konzerten zu Gehör gebracht wird.

Man stelle sich eine grosse Bratsche vor mit sieben Saiten, zum Teil aus Darm, zum Teil mit Silberdraht umsponnen und folgendermassen gestimmt:



Unter diesen sieben über den Steg gespannten Saiten befinden sich, in der Höhlung zwischen den Füssen des Steges, sieben andere, ganz dünne und mit den oberen gleichgestimmte Metallsaiten, welche mit erzittern und erklingen, wenn der Bogen über die ersteren gezogen wird. Der Ton der viola d'amour ist voll, weich und angenehm, wenn auch ein wenig näselnd — ein Fehler, der allen alten Violen gemein ist.

Es ist interessant, dass

*) Das Prinzip sympathetischer (mitklingender) Saiten ist von sehr altem Ursprung. Nach Carl Engel werden sie

Praetorius die Erfindung der viola d'amour den Engländern zuschreibt. In jedem Falle müssen die Engländer ganz besonders „enamoured“ von den Reizen des Violengeschlechts gewesen sein, denn England war das letzte Land, welches seine Violen den unwiderstehlichen Ansprüchen der Instrumente der Geigenfamilie opferte.

Andere Violaformen

Noch bis über die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts hinaus waren hier alte Violen in Gebrauch; als die letzte wich die viola da gamba dem Cello. Nur der Kontrabass ist bis zum heutigen Tage übrig geblieben, um in seiner eignen unnachahmlichen Weise von der vergangenen Herrlichkeit seines Geschlechts zu erzählen.

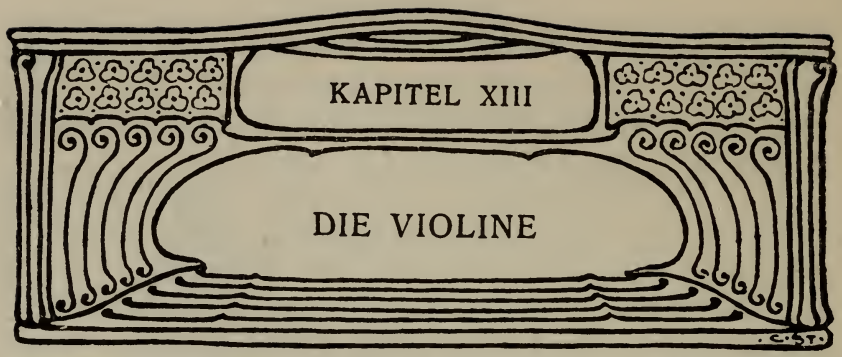
Allein noch übrig

---

von den Hindus und Perser auf verschiedenen Bogeninstrumenten angewendet.

KAPITEL XIII

DIE VIOLINE



So war nunmehr die Zeit gekommen, zu der unsere Violine erscheinen und das Scepter im Reiche der Instrumentalmusik an sich reissen sollte, zum Verderben der mannigfachen Instrumente, die in vorhergehenden Jahrhunderten die Streichmusik repräsentiert hatten. Es war wieder einmal Einfachheit, die über die Kompliziertheit triumphierte. In Verbindung mit der viola di bordone und der viola d'amour sehn wir dies auffallend uns nahegebracht. Aber es gab andere Ursachen für das Kommen und den leichten Sieg der Violine und ihrer Familie. Die sich allmählich ändernden Kunstzustände erforderten ein Instrument von praktischerer, handlicherer und anmutigerer Form, als die alten Violen „da braccio" (Armviolen) darboten; sie erforderten ein Instrument, welches im Klang vollkommen der Sopranstimme entsprach, was die alten Diskantviolen und Violettas nicht taten, weswegen ein Kornett oft ihre Stelle vertreten musste. Endlich war eine klingende Antwort auf das prophetische Klopfen der Zeit erforderlich: die Welt war bereit, ihr musikalisches Ideal zu empfangen. Die Seelen Bachs, Händels, Haydns, Mozarts, Beethovens flehten an dem Throne Gottes auf Erden geboren zu werden.

Waren die Zeiten wirklich reif?

Aber waren die Zeiten wirklich reif? Schauen wir uns ein wenig um. Wir stehen an der Schwelle eines neuen Zeitalters — daran ist nicht zu zweifeln. In mehr als tausend Jahren unaufhörlicher blutiger Kriege hatte

sich der Überfluss an roher, animalischer Kraft in den europäischen Nationen zum Teil aufgebraucht. Für eine kleine Spanne Zeit wenigstens lüftet Europa das Visier, atmet auf und schaut sich um. In verschwommener weiter Ferne taucht aus dem Meere Amerika empor, das die bestehenden Gravitationsgesetze verrücken durfte, und mit goldenem Finger winkt Indien dem Seefahrer. In Deutschland ist die Buchdruckerkunst erfunden worden (1450) und verbreitet ein sanftes Licht vor dem Morgengrauen der Reformation. England sieht das Ende der Kriege der Rosen und träumt von Shakespeare und dem Zeitalter Elisabeths. Und Italien? — Das wundersame Neuerwachen des intellektuellen und künstlerischen Lebens in Europa, die Renaissance, hatte hier eben angehoben. Es blühte in Italien. Wahrhafter Frühling zog überall ein! Der Zauberpinsel Fra Angelicos hatte eine Heerschar himmlischer Boten auf die Erde hernieder gelockt ihn einzuholen. Nun war Raphael im Begriff, sein Füllhorn auszugiessen, und Michel Angelo war dabei, sein Bestes am Altare der Architektur und Skulptur niederzulegen. Poetisches Leben, von Dante entfesselt, füllte die Atmosphäre; Begeisterung, Dichten, hohe Gedanken sprossten auf, wo Ariost und Boccaccio wandelten. Und diesem Festzuge grosser Männer und grosser Dinge folgte die göttlichste der Künste, die Musik; wie die roten Rosen — das kostbare Blut des Frühlings — erst später im Juni kommen, all die vorangegangene Herrlichkeit zu krönen. Palästrina, Carissimi, Gabrieli, Scarlatti kamen und liessen ihr

Die Renaissance

unsterbliches Andenken auf den Seiten der Musikgeschichte zurück. Und zuletzt erschienen auch die Männer, deren Namen für immer mit der Geige verknüpft sein werden, deren Genie wir ihre Existenz verdanken.

KAPITEL XIV

ZWEI GASPAROS

Wer war der erste Lauten- und Violenmacher, der die Form der modernen Violine einführte? Die Frage ist immer noch nicht befriedigend beantwortet worden, obwohl sie oft leichthin mit der Behauptung abgetan wird, dass es Gaspar da Salo war. Auf dessen Haupt hat deshalb auch die Geigerwelt die alleinigen Ehren der Urheberschaft gehäuft.

Antwort noch nicht befriedigend

Es unterliegt natürlich keinem Zweifel, dass Da Salos Geigen mit die allerersten auf uns überkommene sind, von denen wir unanfechtbare Beweise besitzen; aber die Möglichkeit, dass er trotz alledem doch nicht der erste Geigenbauer war, ist lange gefühlt worden. In der Tat herrscht zurzeit in gewissen Kreisen die Meinung, dass die Erfindung unseres königlichen Instruments in Wirklichkeit einem anderen Gasparo zuzuschreiben ist, oder dass wenigstens dieser andere Gasparo mit Da Salo sich in die Ehre teilt. Und dieser andere war ein gewisser Gaspar Duiffoprugcar. Und wer war dieser Gaspar Duiffoprugcar? Es war ein Mann, der Lauten und Violen, Instrumente von bewundernswerter Arbeit baute (einige prächtig gearbeitete Violen da Gamba sind noch vorhanden); ein Mann, bereits berühmt, als Gaspar da Salo eben erst geboren war. Das und wenig mehr war über ihn bekannt, bis ein Franzose, Jean Baptiste Bonaventure Rochefort (1777—1833) eines Tages die violinspielende Welt mit neuen Informationen über ihn überraschte.

Wer war Gaspar Duiffoprugcar

Nach Rochefort war Duiffoprugcar in Welschtirol ungefähr 1469 geboren, etablierte sich mit einem Bruder, namens Uldrich in Bologna und wurde im Jahre 1515 von Franz I., in Gesellschaft keines geringeren Genies als Leonardo da Vinci, nach Paris als königlicher Instrumentenmacher berufen. Gesundheitsrücksichten nötigten ihn jedoch nach Lyon überzusiedeln, wo er starb. Ein schöner, jetzt in der Pariser National-Bibliothek befindlicher Stahlstich von Pierre Woëriot zeigt den Künstler in seinen besten Jahren (ungefähr achtundvierzig), von musikalischen Instrumenten umgeben (Fig. 24). Aber das war noch nicht alles. Er sollte auch der Schöpfer der modernen Geigenform gewesen sein. Und siehe da, wie durch Zauberei, gleichsam als Zeugen der Wahrheit, kamen

Sechs Violinen

aus ihren langjährigen Verstecken eine nach der anderen, sechs im ganzen, die Geigen Gaspar Duiffoprugcars zum Vorschein. Es waren Violinen, nicht Violen von der Art wie sie im 15. und 16. Jahrhundert gebräuchlich waren, sondern richtige Geigen — wenn auch etwas schwerfällig in den Verhältnissen — mit den bekannten charakteristischen Kennzeichen, den abgerundeten Schultern (im Gegensatz zu den abfallenden der alten Violen), den ausgeprägten Biegungen und den Ecken an den Seiten, den Schwellungen von Decke und Boden, der Schnecke und den F-Löchern. Ausserdem waren sie von ausgezeichneter Arbeit in der Art seiner berühmten Bass-Viola: Die Rückseiten waren reich mit Holz eingelegt und mit in Öl gemalten Madonnen- und Heiligenbildern,*) sowie

*) Eins derselben wurde eine Zeitlang für eine Arbeit Leonardos da Vinci gehalten.

Fig. 24. GASPAR DUIFFOPRUGCAR

Nach einem franz. Stich im Brit. Museum in London

mit farbigen und goldenen Wappen geschmückt; die Seiten bedeckten Sprüche und die Intarsien-Äderchen waren zart und oft doppelt und in Arabesken auslaufend geführt. Alle trugen Zettel mit Inschriften; eine war aus 1510 datiert; eine andere, jetzt in Aachen, 1511; eine dritte, jezt in Bologna, 1515; eine vierte 1517; und eine fünfte, im Besitze des Prinzen Nicolaus Youssoupoff*) in St. Petersburg hatte statt der Schnecke einen Kopf (Duiffoprugcars) in Holz geschnitzt und auf der Etikette die Inschrift: „Gaspard Duiffoprugcar Buononiensis, anno 1515."

Ein stärkerer Beweis für die Richtigkeit von Rocheforts Angaben als diese sechs Instrumente boten, hätte kaum gefunden werden können; und obgleich gewisse Kenner die Köpfe schüttelten und nicht an die freudige Gewissheit, dass endlich der richtige Mann, der wirkliche Schöpfer der Geige gefunden sei, glauben wollten, stieg Duiffoprugcars Ruhm. Verschiedene andere Forscher und Enthusiasten, wie Niederheitman,**) entdeckten bald noch andere interessante Fakta über ihn.

Andere Tatsachen

Sein Name soll in Wirklichkeit Tieffenbrucker gewesen sein, aber weil er schwer für italienische Zungen auszusprechen war, hätte ihn der Meister in Duiffoprugcar oder Duiffopruggar umgeändert und diesen Namen für seine Etiketten angenommen. Wieder andere, denen das gar so frühe Geburtsjahr verdächtig vorkam und die doch nicht imstande waren Rocheforts Angaben zu widerlegen, beschäftigten sich damit, des Meisters

*) Verfasser der „Observations sur l'Origine du Violon" Journal Encyclop. Nov. pag. 489.

**) Niederheitman: Cremona.

Geburtsort aufzufinden und entdeckten ihn auch, — aber nicht in Welschtirol sondern in Bayern; sodass also die Erfindung der Geige einem leibhaftigen Deutschen zufiel.

So lagen die Dinge, bis 1893 ein andrer Franzose, Henri Coutagne,*) eine Bombe in das glückliche, friedliche Lager der überzeugten Duiffoprugcariten warf. Es war nichts weniger als eine vollständige Widerlegung aller bis dahin über Duiffoprugcars Leben als richtig angenommenen Daten und Tatsachen.

Neuere Entdeckungen

Genaue Nachforschungen in den alten Stadtarchiven von Lyon sowie in Dokumenten, welche über die Privatausgaben von Franz I. Aufschluss geben, hatten diese neueste Autorität überzeugt, dass Duiffoprugcar nicht im Jahre 1469, sondern etwa 1514 geboren ist, dass er niemals in Paris gelebt oder irgendwie mit Franz I. in Verbindung gestanden hat, sondern ungefähr 1553 nach Lyon gekommen, hier 1558 Bürger geworden und 1570 oder 1571 gestorben ist. Er war daselbst ein erfolgreicher und wohlangesehener Lauten- und Violenbauer, bis er, durch hier nicht weiter zu erörternde Umstände, in unverschuldetes Unglück geriet. Er starb in Elend und Schulden und hinterliess eine Frau und vier Kinder. Coutagne erzählt ferner, dass Duiffoprugcar in Freising, 30 Kilometer von München entfernt, geboren wurde und wahrscheinlich die Lautenmacherkunst in einem der süddeutschen Zentren lernte und dass er, ohne je den Fuss nach Italien gesetzt zu haben, nach Lyon auswanderte, wo zu jener Zeit die Instrumentenbaukunst besonders geblüht zu haben scheint.

*) Gaspard Duiffoprugcar et les luthiers Lyonais du 16. siècle; 1893.

Coutagne liefert auch den überzeugenden Beweis, dass das erwähnte Stahlstichporträt — Duiffoprugcar als etwa achtundvierzigjährigen Mann darstellend — von Woëriot (geb. 1531 oder 1532) im Jahre 1562 gemacht worden sein muss, da der Künstler zu der Zeit in Lyon lebte.

So stehen wir also einerseits vor dokumentarischen Fakten, anderseits vor dem kaum weniger überzeugenden Beweise, den Gestalt, Holz und künstlerische Arbeit bieten und der Wahrscheinlichkeit, dass die Violine vor den frühen Brescianer und Cremoneser Meistern ins Leben gerufen worden ist. Die Lösung der Frage scheint unter den Umständen gegenwärtig beinah unmöglich, es würde denn bewiesen, dass die Duiffoprugcar zuerkannten und mit seinen Etiketten versehenen Geigen nicht von ihm herrühren. Zurzeit hält man sie für echt. Coutagne gibt zu, keine der erwähnten sechs Instrumente selbst gesehen zu haben; aber er beschreibt eine Violine ohne Etikette, angeblich von Duiffoprugcar, die sich im Museum des Conservatoire in Paris befindet. Er sagt:

Widersprüche

„Il est d'une forme assez lourde dont le patron primitivement grand a été recoupé par Chanot mais dont les ouïs sont dessinées en *ff* très pure et dont la tête est sculptée en volute classique. Les deux faces sont garnies de marqueteries figurant des fleurs reliées par des filets et un coq au centre de la table de fond. Les ornements contrastent par leur grossièrité avec ceux des trois basses de viole précédentes."

Ich muss dem Leser überlassen, sich mit den Einzelheiten der Streitfrage über diesen interessanten Gegenstand an der Hand der oben erwähnten Werke

von Niederheitmann, Youssoupoff, Charles Read, Coutagne und anderer bekannt zu machen; aber die Frage liegt nahe: Ist es möglich, dass Duiffoprugcar die moderne Form der Violine geschaffen hat? Ich für meinen Teil sehe keine Ursache, warum die von Coutagne festgestellten Tatsachen, bezüglich des Geburtsjahres und -ortes usw. des Meisters, nicht mit der von Niederheitmann und anderen erhobenen Behauptung der Echtheit der ihm zugeschriebenen Violinen vereinbar sein sollen. Erstens sind dieselben des Meisters würdig. Jede Einzelheit in der Arbeit spricht dafür. Derselbe poetische Sinn, welcher — in Übereinstimmung mit dem Geiste der Zeit — nicht zufrieden war, in jener exquisiten Viola da Gamba nur ein Ding mit liebreizender Stimme hervorzubringen, sondern aus ihm auch ein Ding der Schönheit und Anmut zu machen wünschte, zeigt sich gleichfalls in diesen Meisterstücken von Violinen. Die Zettelinschriften allein bieten die Schwierigkeit. Aber angenommen, die Zettel wären gefälscht und die Instrumente selbst echt; ist das zum wenigsten unmöglich? Angenommen, dass einige Männer Nutzen aus dem neuen Ruhme Duiffoprugcars zogen, der vor dem der späteren italienischen Geigenbauer verblasst war. Ohne vielleicht sich recht der durch ihr skrupelloses Verfahren hervorgerufenen Schwierigkeiten bewusst zu sein, versahen sie des Meisters Werke mit nach ihrer (Rocheforts) Ansicht richtigen Daten. Oder angenommen, dieser milde Betrug wurde mit der besten Absicht einige Zeit nach des Meisters Tode ausgeführt, als Reparaturen oder der Wunsch, die ursprüngliche Dicke des Halses zu vermindern, ein Öffnen der

Widersprüche vereinbar

Die Zettelinschriften

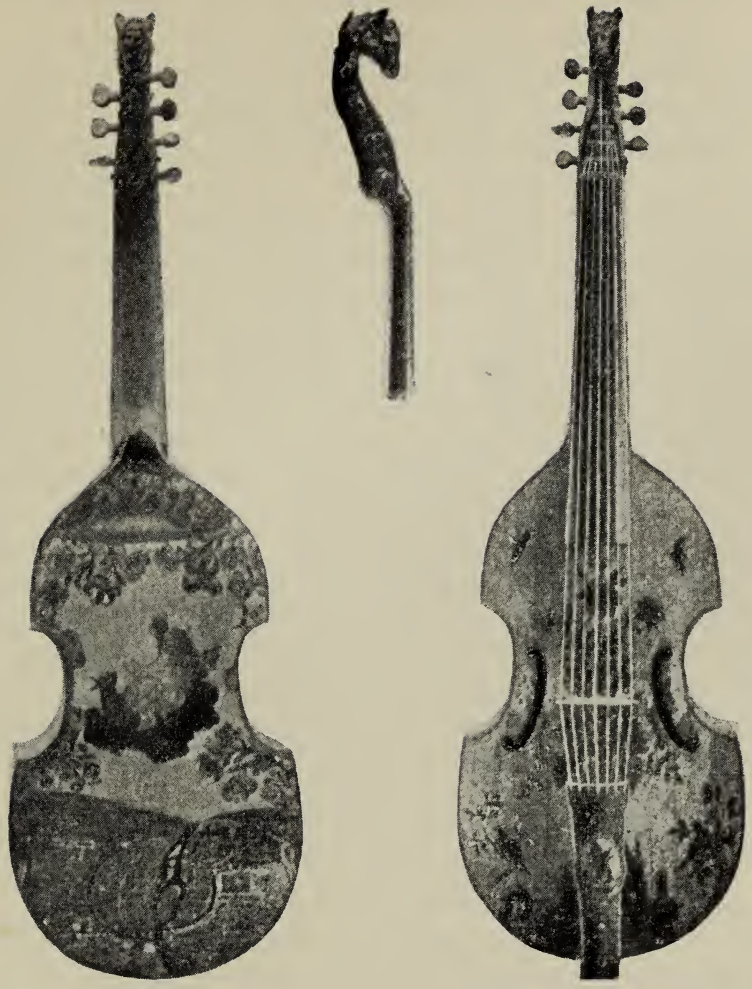


Fig. 25. VIOLA DA GAMBA VON DUIFFOPRUGCAR

Nach dem Catalogue descriptif et analytique du Musée instrumental du Conservatoire Royal de Musique à Bruxelles 3me Vol par Victor-Charles Mahillon

Mit Genehmigung des Verfassers

Instrumente nötig machten? Zettelinschriften, ob richtig oder nicht, halfen jedenfalls die Identität derselben zu bewahren. Und welche Freiheiten nahm man sich nicht zu jeder Zeit mit den Etiketten in Instrumenten!

Was die Annahme von Coutagne anbetrifft, dass Duiffoprugcar die Lautenmacherkunst in Deutschland lernte und nach Lyon auswanderte ohne in Italien gewesen zu sein, so ist das eben nur eine Mutmassung. Wenn des Meisters Name ursprünglich Tieffenbrucker war, so scheint mir die Umtaufung in Duiffoprugcar viel eher italienisch als französisch. Nur einem Sohne Italiens widerstreben die fremd- und hartklingenden Konsonanten so, dass er nicht ruht, bis er sie seinen Ansichten von Wohlklang gemäss umgewandelt hat. Ferner, wenn Duiffoprugcar in den ersten Aufzeichnungen seines Aufenthalts in Lyon unter diesem und nicht seinem ursprünglichen Namen erscheint, ist doch anzunehmen, dass er den Namen vorher adoptiert hatte und mitbrachte. Ausserdem laden gewisse Einzelheiten in der Form einiger der den Meister auf Woeriots Bilde umgebenden Instrumente zu interessanten Schlüssen ein.

Veränderung seines Namens

Doch betrachten wir nun diesen Mann unter einem anderen Gesichtspunkte; prüfen wir ein wenig, was ich die innere Evidenz für seine Ansprüche nennen will. Denken wir uns ihn in früher Jugend in seinem bayrischen Städtchen. Vielleicht hatten heimkehrende Pilger oder Söldner die ersten märchenhaften Berichte von Italien und den Wundern seiner frühen Renaissance unserem Knaben zugetragen, während er dem Vater in der Tischlerwerkstatt half, und hatten in seinem

Innere Evidenz für seine Anprüche

jungen Herzen den Wunsch angeregt, jenes Wunderland zu sehen, ein Wunsch, dem auch Könige und Kaiser nicht zu widerstehen vermochten. Vielleicht fühlte der Jüngling in der Brust, bei Tag und Nacht, die Wachstumsschmerzen des Genies; und es winkte ihm eine Krone jenseits der fernen schneebedeckten Berge, wohin im Herbst die Schwalben zogen.

Die Lautenmacherkunst in Italien

Die Lauten- und Violenmacherkunst hatte schon im heiteren Süden zu einer Zeit geblüht, als Kriegs- und Marterinstrumente, Schwerter, Spiesse, Hellebarden mehr oder weniger noch an der Tagesordnung waren. Bereits vom dreizehnten Jahrhundert an finden wir Brescia als eine berühmte Pflegestätte der Instrumentenbaukunst erwähnt.

Um das Jahr 1450 herum lebte in der alten Stadt ein renommierter Lauten- und Violenbauer mit Namen Kerlino. Der Name, wohl eine Italienisierung von Kerl, deutet auf deutsche Abstammung hin. Sein Ruf könnte leicht den Strom ausländischer junger geschickter Arbeiter, die in Italien goldene Berge suchten, nach Brescia gezogen haben. Genug, es ist nicht unwahrscheinlich, dass jung Kasper Tieffenbrucker, obwohl Kerlino schon gestorben war, auch seinen Weg dahin und in die Werkstatt irgend eines anderen Brescianer Meisters als Lehrling oder Gehilfe machte, und dass er in Brescia blieb oder nach Bologna zog und später, durch verlockende Aussichten oder Anerbietungen veranlasst, seinen Wohnsitz nach Frankreich verlegte. In Lyon war er erfolgreich angesehen, ein Mann in guten Verhältnissen — nach dem von einem damals berühmten Künstler gestochenen Porträt zu urteilen — der sein eigenes Haus und Grund und Boden hatte.

Ist es schwer, diesen Mann sich vorzustellen, wie er Lauten und Violen von wunderbarer Arbeit schafft, dafür reich bezahlt wird und weit und breit bekannt und von den Besten im Lande geehrt ist, — und doch mit unausgesprochener Sehnsucht sich von alledem ab-, zu Arbeiten, Versuchen, Nachforschungen wendet, von denen nur er allein das Warum und Wofür versteht? Wie er der tief in ihm klingenden Stimme, — der Stimme der noch ungeschaffenen Geige — nachzuspüren sucht? Welche Geduld, welche Mühe, welch Versuchen und Verwerfen und Wiederversuchen war nötig, ehe, Stufe um Stufe das Neue das Alte ersetzen konnte; ehe hier die richtige Linie gefunden war, dort der Hals in der noblen Schnecke endete; ehe jede Einzelheit der Modellierung ausgefunden war, welches Nachdenken oder Eingebung ihn als die richtige lehrten und die Form der wohlbekannten näher brachte, die andere Meister nach ihm weiter und weiter vervollkommneten, bis mit Stradivari das Ideal erreicht war.

Die Geige, das Werk Vieler?

Man hat von mancher Seite behauptet, dass die Neuerungen an der alten Violenform nicht das Werk eines Geistes, sondern vieler gewesen seien, mit anderen Worten, dass die endgültige Form der Violine das Produkt langer, fortlaufender Anstrengungen von seiten vieler, einander folgender unbekannter Instrumentenmacher war. Ich glaube das nicht. Grosse Neuerungen an bestehenden Formen, Gesetzen und Dingen, grosse Erfindungen, Entdeckungen werden nicht von vielen, sondern von wenigen gemacht. Nicht durch die langsamen, verschlammten Kanäle der Mittelmässigkeit, sondern durch den glänzenden schnellen Strom des Genies fliesst das Gold des Wissens in die Welt.

Durch den Strom des Genies

Die Initiative zu einem grossen Wechsel und die ersten entscheidenden Schritte werden immer von diesem oder jenem unternommen; andere darauf versuchen ihren Scharfsinn und ihre Geschicklichkeit an Verbesserungen, und manchmal ernten sie auch, was sie nicht säten.

Wenn also nicht einer jener namenlosen, dunklen Helden der Urheber der Geige war, die — weil die Welt sie nicht kennt — Gebilde der Phantasterei und Mythe werden — dann könnte man schon glauben, dass Duiffoprugcar, im Anschluss an die bestehenden italienischen Violen die moderne Geigenform geschaffen hat. Seine Geburt fiel in den Frühling der Renaissance. Der frische, lebenerzeugende Hauch, welcher alle künstlerische Tätigkeit, von der Architektur bis zur bescheidenen Kunst des Holzschnitzers und Kunsttischlers, durchdrang, traf auch ihn. Es bedurfte nur eines feinen Geistes und einer ebenso geschickten Hand, um diese neue siegreiche Kraft der Instrumentenbaukunst dienstbar zu machen. Betrachte man nur die allgemeine Form der Bassviolen jener Zeit. Sind dieselben nicht ausgeprägt gotisch in Gefühl und Zeichnung, und passend zu den bemalten Fenstern unserer gotischen Kathedralen, zu den hohen schlanken Türmen, an denen der inbrünstige Glaube des Mittelalters näher dem Himmel klomm? Und dann vergleiche man damit die Linien, die sanften, graziösen, klassischen Biegungen an der Geige; die Schnecke, die abgerundeten Schultern, das zarte Masshalten in allem. Und sollte der Geist der frühen Renaissance keinen unmittelbaren Teil daran gehabt haben?

Nehmen wir also diesen Mann Gaspar Duiffoprugcar, in blosser Geschicklichkeit alle Lautenmacher

seiner Zeit weit überragend, vielleicht ein Denker, Revolutionär dazu, ein Stück von einem Maler, Dichter, Philosophen, ein Mann der Welt nicht minder, und möglicherweise ein Freund anderer, verwandter Geister der Zeit — und man hat das Bild eines Mannes, der nicht unwahrscheinlich das geeignete Medium der Vorsehung gewesen sein mag, der Welt die Geige zu schenken. Er braucht sie nicht erfunden zu haben, nein, aber unter seinen Händen kristallisierte sich gleichsam das verstreute Vermächtnis früherer Jahrhunderte oder Jahrtausende, vereinigten sich alle die Vorarbeiten, die in mancher stillen Brescianer Lautenbauwerkstatt vor ihm sich vollzogen haben mögen, zu der klingenden Form, welche zu den glorreichsten Besitztümern unserer Zeit gehört.

Und nun zu Gaspar da Salo, welcher gewöhnlich als der erste Geigenmacher betrachtet wird. Er hiess Gaspar Bertolotti und erhielt den Zunamen da Salo nach einem kleinen gleichbenannten Orte am Gardasee, wo er im Jahre 1542 geboren wurde. Von seiner Jugend und Lehrzeit wissen wir ebenso wenig wie von der Duiffoprugcars. Vielleicht erlernte er die Lautenmacherkunst von einem unbekannten Brescianer Meister. Die erste Kunde von ihm erhalten wir zur Zeit, wo er in Brescia als Violen- und Geigenbauer etabliert ist. Wie bereits gesagt ist nicht zu leugnen, dass er früher als irgendein andrer Meister (ausgenommen vielleicht Duiffoprugcar) ausgezeichnete Violinen gefertigt hat; aber selbst wenn er noch einen Schritt weiter als jener andere Gasparo ging, ist es bewiesen, oder ist es wahrscheinlich, dass er dies tat ohne Kenntnis von den Arbeiten seines

Gasparo da Salo

Seine Ansprüche unbestreitbar

berühmten Vorläufers? War er ein Mann, der aus sich selbst heraus alles das entdeckte, was seine Instrumente so bemerkenswert für uns erscheinen lässt? Ging er den langen Weg der Entwicklung, welcher zwischen diesen Instrumenten und den Violen vorangehender Jahrhunderte lag, allein ohne Anregung oder Hilfe von anderer Seite? Aus einem kleinen italienischen Orte stammend, war er sicherlich nur ein einfacher, ununterrichteter, wenn auch geschickter und aufgeweckter Vertreter seines Faches, und es mangelt jeder Beweis, dass er nach seiner Etablierung je über die Grenzen seines kleinen Königreichs, seiner Werkstatt in Brescia hinaus gegangen sei. „Es bildet ein Talent sich in der Stille"; aber das ist nicht gerade die Art und Weise, den Gesichtskreis zu erweitern und den Geist für eine so schwierige Aufgabe zu stärken, wie sie die Verwirklichung eines neuen Klangideals in einer neuen Form erheischte.

War da Salo ein so gut gestellter Mann, der sich gestatten konnte, seine Zeit an vielleicht zwecklose, oder jedenfalls doch unprofitable Versuche zu vergeuden, während seine Violen ihm ein gutes Einkommen brachten? Oder ist es wahrscheinlicher, dass er nebenbei auch Violinen baute, weil sie bereits erfunden waren und weil er einen guten Markt für sie fand? Verraten seine Arbeiten, soweit sie auf uns gekommen sind, Spuren einer stufenweisen Entwicklung —, von einem ersten den Weg fühlen und tasten bis zur endlichen Errungenschaft, oder stehen wir sofort vor der letzteren?

Gibt es Spuren der Entwicklung

Vielleicht sind andere in der Lage, diese und ähnliche Fragen zufriedenstellend zu beantworten; hier führe ich nur noch einen Punkt mehr zugunsten

des älteren Gasparo an, und zwar einen dokumentarischen, den auch Fétis erwähnt. In einer von Monteverde für die Aufführung seiner Oper Orfeo in Mantua im Jahre 1607 aufgestellten Liste von Instrumenten nennt der Komponist neben 10 viole da brazzo (Armviolen) 3 bassi da gamba (Kniebässen) und 2 contrabassi di viola (Contrabassviolen) auch duoi violini piccoli alla Francese (zwei kleine Violinen von der französischen Art). Dies ist die erste historische Urkunde*) über das Wort Violine und hier wird das neue Instrument französisch genannt.

Zwei kleine französische Violinen

Fig. 26. Ole Bulls Da Salo-Geige

Man sucht vergeblich nach einem französischen Instrumentenbauer jener und einer vorangehenden Periode, der für würdig der Schöpfung der Geige gelten könnte;

*) Frühere Angaben lassen in Ungewissheit, ob eine Tenorviola oder wirklich unsere kleine Violine gemeint ist.

aber die Erklärung liegt nahe, wenn man in Überlegung zieht, dass Duiffoprugcar viele Jahre in Frankreich lebte, dort starb und dort begraben liegt. Überdies, hatte er keine Schüler? Was nun auch immer die begründete Bedeutung des älteren Gasparo sei, unsere Dankbarkeit für den jüngeren ist dadurch nicht geschmälert. Wer kann sagen, ob nicht ohne die Kunst des jüngeren Meisters, welche sympathisch die Botschaft des älteren fortsetzte und erfüllte, jene Botschaft der Welt verloren gegangen sein würde? — Bedauerlicherweise sind Da Salos Violinen ausserordentlich selten geworden, aber die noch existierenden und unzweifelhaft echten sind ein schönes Zeugnis für seine edle Kunst. Vielleicht die beste unter diesen, oder wenigstens die am besten bekannte, ist eine Geige, auf der Ole Bull, der berühmte norwegische Virtuose viele Jahre lang spielte. Seine Witwe vermachte sie der Geburtsstadt ihres Mannes, Bergen. Die allgemeinen Kennzeichen von Da Salos Violinen sind: ein grosses Format, grosse *ff*-Löcher, hervorstehende Ecken und ein dunkelbrauner Lack. Der Ton ist gross und gleichförmig auf allen Saiten. Er scheint von ungefähr 1560 bis 1609 oder 1610, dem Jahre seines Todes, tätig gewesen zu sein.

Kennzeichen von Da Salos Arbeiten

KAPITEL XV

MAGGINI UND ANDERE BRESCIANER

Gasparos Mantel fiel auf seinen Schüler Giovanni Paolo Maggini, welcher 1581 in Brescia geboren wurde und dort bis etwa 1632 wirkte. Magginis Instrumente ähneln denen seines Meisters in ihren grossen Verhältnissen, zeigen aber einen bedeutenden Fortschritt in bezug auf Erscheinung und Ton. Auch beschränkte er sich — anders als Da Salo, welcher mehr Violen der alten Art gemacht haben soll — hauptsächlich auf den Geigenbau. Dies scheint anzudeuten, dass der Bedarf an Violinen, verglichen mit dem von Violen wenigstens in Italien ziemlich allgemein geworden war.*)

Seine Arbeiten

Bedarf an Violinen

Kenner weisen Maggini in der Tat einen sehr hervorragenden Platz in der Geschichte des Geigenbaues an: um so mehr ist zu bedauern, dass auch seine Geigen so selten geworden sind. Er muss viele geschaffen haben.

Ihr Ton ist leicht verschleiert aber gross und edel; der Lack hellbraun und von grosser Zartheit und Durchsichtigkeit; die Zargen sind schmal, die Wölbung hebt fast unmittelbar von den Kanten an;

*) Ein weiterer Beweis, dass die Bewegung zugunsten der neuen Form vor Gaspar da Salo begonnen haben muss, da die wenigen von demselben gemachten Violinen schwerlich so bald einen grösseren Markt geschaffen haben würden.

die Rückseiten sind oft reich eingelegt und die Äderung doppelt.*)

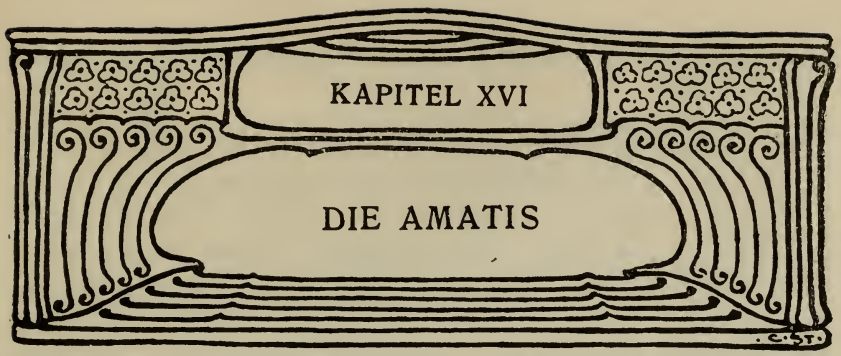
Ein besonders schönes Exemplar einer Magginigeige war früher das Eigentum Charles de Bériots, ein anderes im Besitze von Hubert Léonard.

Andere brescianer Meister

Weitere Brescianer Meister findet der Leser im Anhang angeführt. Dieselben waren entweder Zeitgenossen von Da Salo und Maggini oder folgten diesen Meistern unmittelbar. In beiden Fällen ahmten sie deren Arbeit — namentlich Magginis — nach, ohne je die Vorzüglichkeit der Originale zu erreichen. Zwei Männer jedoch, nämlich Antonio Maria Lansa (1530—50) und Peregrino Zanetto (1530—40) erregen durch das frühe Datum ihrer Wirksamkeit Aufmerksamkeit. Von beiden wird gesagt, dass sie Geigenbauer waren und von Lansa, dass er ein genauer Nachahmer Magginis gewesen sei. Entweder beruht dies auf einem Irrtume oder man muss, um die Tatsache zu rechtfertigen, auf einen Einfluss vor Da Salos Zeiten zurückgreifen.

---

*) Für weitere Einzelheiten siehe Gio. Paolo Maggini; His Life and Work, W. E. Hill & Sons, London.



Welche Laune des Zufalls (oder der Musen) die kleine unbedeutende Stadt der Lombardei, Cremona, zum Mittelpunkte des Geigenbaues erkor — wer vermöchte das zu sagen?

Cremona

Vermutlich besass das Städtchen vor dreihundert Jahren nicht viel mehr des Empfehlenswerten als heute; d. h. es lag in dem fruchtbaren Po-Tale, wo Handel und Gewerbe seit Jahrhunderten unter nüchternen, fleissigen Menschen geblüht hatten, und wo man die schneebedeckten Berge von ferne ragen sieht wie ewige Portale, bestimmt, dies gesegnete Land vor den rauhen Stürmen des Nordens zu schützen und den Weg zum Himmel zu weisen — und vielleicht zu gutem Geigenholz. Doch warum nicht Bologna, der alte Sitz des Lernens, der Gelehrsamkeit; oder Brescia von frühstem Lautenmacherruhm, oder Venedig, Mailand, Florenz, Rom? Verlangte die alte echte Kunst des Geigenbaues ihre eignen, besonderen Existenzbedingungen? War das ereignislose, langsame, schläfrige Alltagsleben in der kleinen Provinzialstadt gerade die rechte Atmosphäre, um die vollendetsten Formen ins Leben zu rufen, die gestaltenlosen, flüchtigen, wundersamen Tonidealen zum Aufenthalte dienen? Konnte Geigenmachen nur so recht gedeihen, wo Poesie und Malerei übel dran gewesen wären? In jedem Falle wurde in diesem kleinen Cremona ein Mann geboren, der Andreas Amati hiess; dieser Andrea Amati, einer alten De-

Andrea Amati

kurionenfamilie von Cremona entstammend, war der Gründer des Weltrufs seiner Heimatstadt, der Ahnherr jener bemerkenswerten Familie von Geigenbauern, welche für beinahe anderthalb Jahrhunderte die besten Überlieferungen ihrer Kunst aufrecht erhielten. Andreas Geburtsjahr ist unbekannt; aber von einem Instrumente seiner Arbeit, seltsamerweise einem dreisaitigen Rebec,*) welches das Datum 1546 trägt, hat man geschlossen, dass er ungefähr 1520 geboren wurde, also 22 Jahre vor Gaspar da Salo. Es ist deshalb überraschend, dass manche Verfasser noch immer den Glauben unterhalten, Andreas sei ein Schüler des Gaspar da Salo gewesen, und zwar wegen gewisser unbedeutender Übereinstimmungen in ihren Erzeugnissen. Andrea mag in Brescia gewesen sein, ehe er sich in seiner Heimatstadt niederliess. Er mag auch Gasparo in reiferen Jahren gekannt und von dem jüngeren Meister profitiert haben, — aber Schüler — war er nicht. Wahrscheinlicher ist, dass — wenn wir nicht annehmen wollen Andrea war ganz Autodidakt und entdeckte die Violinenform gleichzeitig mit Gasparo — er von den damals bereits existierenden Geigen lernte, dass er sich Duiffoprugcars oder eines anderen Meisters Instrumente zu Mustern nahm, und durch dieselben früher oder später zu seinem eignen originellen Stile gelangte.**)

Kein Schüler Da Salos

*) Fétis, Stradivari.

**) Zu demselben Schlusse gelangt man hinsichtlich eines Zeitgenossen und Mitbürgers von Andrea — Johann Marcus del Buseto (1540—80), der von manchen für den Lehrer Andreas und gleichzeitig für einen Schüler Gaspar da Salos gehalten wird, obwohl der Altersunterschied zwischen

Seine Originalität

Originell, das heisst, verschieden von den Mustern der frühen Brescianer Meister, verdienen seine Erzeugnisse genannt zu werden, schon aus dem Grunde, weil sie von kleinerem Format waren. Aber die Einführung eines kleinen oder mittelgrossen Formats mit den davon abhängigen verminderten Holzstärkeverhältnissen und einer beziehentlich höheren Wölbung von Decke und Rücken, brachten ganz unabhängig von anderen charakteristischen Einzelheiten in der Arbeit, anderem Lack usw. eine verschiedene, eine neue Klangerscheinung mit sich, welche man nicht unrichtig den Amati-Geigenton nennen könnte.

Der Amati Geigenton

Es ist (allgemein gesprochen natürlich) ein Ton durch süssen Schmelz hervorstechend, zart, weich, auch rund bis zu einem gewissen Grade, dem aber Klangfülle, Glanz und weittragende Kraft mangeln.

Andrea Amatis Violinen sind heute so gut wie nicht mehr vorhanden, obgleich er viele verfertigt haben soll. Eine Anzahl seiner besten Erzeugnisse, nämlich vierundzwanzig Geigen, sechs Bratschen und acht Bässe*) befanden sich in Versailles bis kurz vor der ersten französischen Revolution 1789. Er hatte sie für die königliche Privatkapelle auf Befehl Karls des Elften gebaut. Niemand weiss, was aus ihnen geworden ist.

---

diesen frühsten Cremoneser Meistern und dem Gründer der Brescianer Schule jeden, denke ich, von der Unwahrscheinlichkeit solchen Verhältnisses überzeugen sollte. Man wird sich erinnern, dass Gaspar da Salos Tätigkeit ungefähr von 1560—1610 währte.

*) Hermann Starke: Die Geige und die Meister der Geigen- und Lautenbaukunst; Dresden 1884.

Andreas Amati starb etwa 1580, also lange vor Gaspar da Salo. Nach seinem Tode setzten seine zwei Söhne Antonio und Hieronymus vereint des Vaters Arbeit fort. Einige besonders gelungene Instrumente mit den Namen der zwei Brüder auf der Etikette zeugen von dieser glücklichen Periode gemeinschaftlichen künstlerischen Schaffens.

Hieronymus und Antonio Amati

Nach einer Zeit jedoch heiratete Hieronymus, der jüngere der beiden, und die Brüder trennten sich; Antonius arbeitete hinfort genau nach dem Muster seines Vaters und mit Vorliebe Instrumente von kleinem Formate, während Hieronymus eine etwas grössere und kühnere Form wählte. Vielleicht war er der Begabtere von den zweien; sei es auch, dass seine Arbeit etwas weniger vollendet in den Einzelheiten als die seines Bruders ist. Die Instrumente beider bezeichnen einen bemerkbaren Fortschritt gegen die ihres Vaters Andreas, sowohl in bezug auf äussere Erscheinung als Schönheit des Tones.

Bemerkbarer Fortschritt

Antonius soll 1635 gestorben sein, da dies die letzte Jahreszahl ist, welche in einem seiner Instrumente gefunden worden ist. Hieronymus starb 1638, sechs Jahre vor der Geburt Stradivaris.

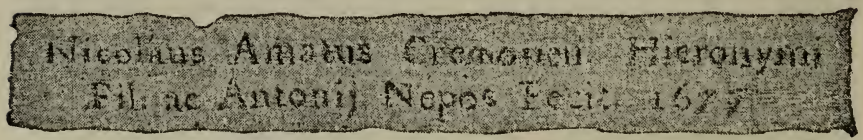


Fig. 27. Geigenzettel von Nicolaus Amati (Aus: Paul de Wit, 400 Geigenzettel alter Meister, Leipzig 1902)

Nicolaus

Mit dem Sohne von Hieronymus, Nicolaus, oder Nicolo Amati, geb. am 3. Sept. 1596, gest. den 12. August 1684, erreichte

der Name Amati seinen höchsten Glanz. Einige seiner Instrumente sind wahrhafte Meisterstücke der Geigenbaukunst und weisen ihrem Schöpfer einen Platz neben Stradivarius und Joseph Guarnerius als dritthellstes Gestirn im Reiche des Geigenmachens an.

Ein grösseres Modell

Anfangs folgte Nicolaus genau den Mustern seines Vaters und Oheims in der Wahl eines kleinen Formates, aber ungefähr vom Jahre 1625 an — wir wissen nicht bei welchem Denk- oder Erfahrungsprozess oder durch welchen Einfluss von aussen, — schuf er ein grösseres Modell und blieb der Form bis zum Ende seines Lebens treu. Die Geigen dieser Periode sind in fachmännischen Kreisen unter dem Namen von grossen (grand) Amatis bekannt, und unter ihnen findet man die oben erwähnten Meisterwerke. Wahrscheinlich hatte der Meister auf sie besondere Liebe und Sorgfalt verwendet.

Seine Meisterwerke

Genug, die bis zur geringsten Einzelheit vollendete Arbeit, die sorgsame Wahl des Holzes, die allgemeine Vornehmheit der Zeichnung, die Eleganz der Linien, der Schnecke, ein feuriger, elastischer Lack (gelblich), die fein abgemessenen Verhältnisse der Wölbung und der Stärke des Holzes — alle diese Vorzüge vereinigen sich hier zu einer köstlichen Gesamtwirkung von Erscheinung und Ton, welche kaum von einem anderen Meister übertroffen worden ist und mit Recht der Gipfel der Vollendung im Amatistile genannt werden kann.

Vollendung im Amatistile

Nicolaus hatte zwei Söhne, der jüngere, Johann Baptist ging in ein Kloster und wurde Priester; der

Nicolos zwei Söhne

ältere, Hieronymus, 1649 geboren, arbeitete in des Vaters Werkstatt und wurde nach des letzteren Tode sein Nachfolger. Er ist der letzte Vertreter des Namens Amati in den Annalen des Geigenbaues.

Wenn der alte Meister, wie man vermuten sollte, stolz auf einen Namen war, der bei seinen Lebzeiten in der Instrumentenbaukunst nicht seinesgleichen hatte, und wenn er, wie man auch vermuten möchte, — gehofft hatte, dass seine zwei Söhne, wie einst vor 100 Jahren die zwei Söhne des alten Andrea, seine Lebensarbeit fortsetzen würden, — dann muss er wohl bitter enttäuscht in diesem, seinem ältesten Sohn und Erben gewesen sein, gar nicht zu reden

Hieronymus Amati

von dem jüngeren, der ganz für die Kunst verloren war. Hieronymus fiel in jeder Hinsicht gegen den Vater ab, er war viel weniger sorgfältig und fleissig als irgend ein früheres Glied der Familie. Er hinterliess nur wenige Instrumente, und die erheben sich nicht über das Niveau der Mittelmässigkeit.

Mittelmässigkeit

Wer weiss also, ob nicht gelegentlich ein bitterer Tropfen in des armen Nicolaus Farbentopf fiel und jenen bewunderten Meisterstücken ihren herrlichen Glanz und ihre Farbenpracht verleihen half. Dies ist nur ein Spiel der Einbildung natürlich, aber nach Nicolaus Tode nahm der Ruhm des Namens schnell und unwiderruflich ab, und zwölf Jahre später starb auch Hieronymus der „letzte Amati“. Glücklicherweise starb die Kunst des Geigenbaues nicht mit ihm. Eine Anzahl

Der letzte Amati

ausgezeichneter Schüler von Nicolaus sorgten dafür, dass sie noch ein ganzes Jahrhundert weiterlebte, ja sogar ihre höchste Ausbildung mit einem derselben, dem ruhmreichsten von ihnen, erreichte.

Ehe wir fortfahren, wollen wir noch einmal das Leben und Wirken der Amatis überblicken.

Individualität der Amati

Viel stärker und nachhaltiger als die Brescianer Meister haben die Amatis von Andrea bis Nicolaus das Siegel ihrer Individualität in ihren eignen und nachfolgenden Zeiten der Kunst des Geigenbaues aufgedrückt. Es ist in der Tat unmöglich zu sagen, was das Schicksal dieser Kunst ohne sie gewesen sein würde. Obwohl Andreas nicht weniger ein Bahnbrecher als Da Salo und Maggini war, fand er, ungleich diesen beiden, in seinen Söhnen und seinem Enkel Nachahmer und Nachfolger, grösser als er selbst, welche sein Lebenswerk zu immer höherer Vollkommenheit weiterführten. Da Salos und Magginis Kunst starb mit ihnen, wie ein schöner Strom versiegt, während der Bruderstrom aus derselben Quelle in seinem Laufe stetig wächst.

Amatigeigen und heutige Ansprüche

Wenn in unseren Tagen die Amatigeigen, mit wenig Ausnahmen, ein gutes Teil ihres früheren Rufes eingebüsst haben, wenn viele zu Instrumenten zweiten und selbst dritten Ranges herabgestiegen sind und als unbrauchbar für das professionelle Solospiel gelten, so dürfen wir nicht ihren Schöpfern die Schuld zuschreiben, sondern vielmehr unserm immer wachsenden Verlangen nach lauttönenden Instrumenten. In dem heissen Kampfe, welcher

sich heute zwischen einer modernen, vollen Orchesterbegleitung und einer armen kleinen einzelnen Sologeige abspielt, einem Kampfe, aus dem nur die beste Stradivari als Sieger hervorzugehen hoffen darf, musste eine schwache, süssklingende Amati bescheiden beiseite treten und sich unter dem schützenden Flügel der sympathischen, geigenden Dilettantin verbergen.

Moderne Orchesterbegleitung und Sologeige

Doch es sei daran erinnert, dass das Tonideal, für welches Andrea und seine unmittelbaren Nachfolger Ausdruck in ihren Erzeugnissen suchten, von dem unseren verschieden war. In bezug auf blosse Erscheinung und leichte Behandlungsweise bezeichneten dieselben einen unverkennbaren Fortschritt gegenüber den grossen etwas schwerfälligen Modellen der Brescianer Meister. Nach den plumpen Violentypen, wie sie im 15. Jahrhundert gebräuchlich waren, müssen sie wie die verkörperte Anmut und Vollendung erschienen sein. Und ihr Ton passte zu diesen Vorzügen. Er war süss, sanft, einschmeichelnd; was hätte an Gitarren, Theorben, Bassviolen u. s. w. gewöhnten Ohren, Lieblicheres und Wünschenswerteres von einem musikalischen Instrumente kommen können? Kein Wunder, dass die Amatigeigen von Anfang an eine bessere Chance hatten als ihre Nebenbuhlerinnen, die Da Salos und Magginis; der wahre Wert der letzteren wurde erst viel später erkannt.

Selbst noch vor 150 Jahren übten diese süss und sanft klingenden „Andrea-Antonio-Amatis“ ihren Zauber auf Männer- und Frauenherzen aus. Das war die Zeit unserer Urgrossväter und -mütter, die Zeit des zierlichen Spinetts; die Zeit, als die Männer

Die Zeit des Rokoko

in gepuderter Perücke, Kniehosen und hochhackigen Schnallenschuhen einhergingen und Spitzenkragen trugen und die Damen das Gesicht mit Schönheitspflästerchen belegten. Auch die Musik war damals zierlich. Der Donnerer vom Olymp war noch nicht geboren. Dittersdorf und Haydn schrieben ihre Streichquartette und Symphonien und trugen Sorge, dass dieselben nicht zu laut und störend klangen, im Falle „Monseigneur“ gerade der Unterhaltung zu der musikalischen Begleitung zu pflegen oder für fünf Minuten ins Traumland zu schlüpfen wünschte. Es war die Zeit des Rokoko; und war nicht solch eine süsstönende Amati das lieblichste in Klang umgesetzte Rokoko?

Alles das ist vergangen wie unsere Kindheit und mit ihm auch ein Teil des Zaubers, welcher einst mit dem Namen Amatigeigen verknüpft war. Aber nie wird die Zeit kommen, wo Musiker und Dilettanten aufhören, jene Veteranen des Geigenmachens zu bewundern und dankbar zu sein: den Andrea-, Antonio- und Hieronymo-Amati.

KAPITEL XVIII

DIE SCHULE DER AMATI

Gross war die Zahl der Schüler*) und Nachahmer der Amatis, wie von dem Rufe dieser Meister und ihrer durch vier Generationen hindurch behaupteten Überlegenheit zu erwarten stand, wenn man bedenkt, wie populär die Geige schon in der Mitte und am Ende des 17. Jahrhunderts nicht allein in Italien, sondern auch in Deutschland, Frankreich und den Niederlanden war. Selbst vier oder fünf der fleissigsten Meister würden unmöglich den sich immer steigernden Bedarf an Instrumenten haben decken können. So finden wir denn die befähigtsten Elemente auf dem Gebiete des Geigenbauens erst nach Cremona wie nach dem Schwerpunkt streben, und alsbald von da, d. h. hauptsächlich aus Nicolaus Werkstatt hervorkommen und sich nach allen Richtungen hin verbreiten. Bald gibt es kaum eine grössere Stadt in Nord- und Mittelitalien, welche sich nicht eines Geigenbauers rühmen kann, der direkt oder indirekt von dem Cremoneser Meister Vorteil gezogen hat und die empfangenen Kenntnisse nach besten Kräften zu erhalten und weiter zu fördern bestrebt ist. Und nicht allein in Italien, sondern da-

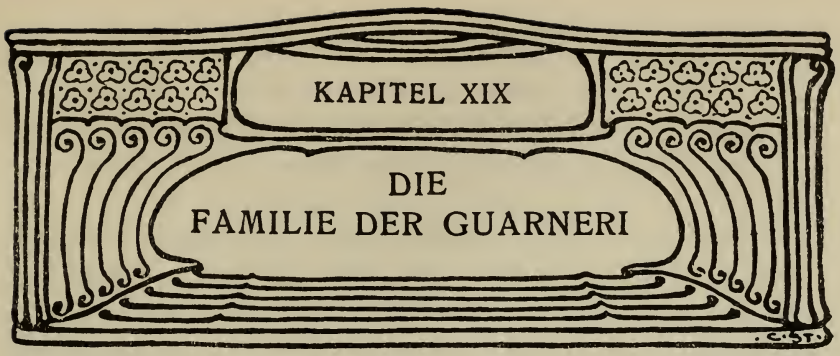
Verbreitung des Rufes

Nach Cremona gravitierend

Einfluss in anderen Ländern

*) Die Namen der Nachahmer und Schüler der Amatischule findet man im Anhang.

rüber hinaus, in den Niederlanden und in Deutschland finden wir Spuren dieses Einflusses, obwohl eine bemerkenswertere Tätigkeit in diesen Ländern sowohl als in England und Frankreich erst etwas später beginnt.



Weit jedoch über all den Namen von Meistern, die den Amatis ihre Geschicklichkeit und ihre Kenntnisse verdankten, steht der einer andern cremoneser Familie, der Guarneri oder Guarnerius. Wenn wir das grosse, für sich allein stehende Genie, Stradivarius, der auch auf dem edlen Amatistamm gepfropft war, ausnehmen, — so können die Guarneri wohl für die wahren Erben und Nachfolger des Werkes und Ruhmes der Amati gelten; sie folgten den letzteren ungefähr ein Jahrhundert später, so dass der erste Guarneri noch ein Zeitgenosse von Nicolaus ist, der letzte schon dem Ende der Glanzzeit der Kunst in Italien sich nähert.

Wahre Erben der Amatis

Ebenso wie die Amati sind die Guarneri durch fünf oder mehr berühmte Namen vertreten. Das Talent des Vaters vererbte sich auf die Söhne durch mehrere Geschlechter und in einem zunehmenden Verhältnis der Vorzüglichkeit. In der Tat könnte man die Analogie noch leicht weiter verfolgen. Der Name des ersten Amati war Andreas wie der des Hauptes der Guarnerifamilie, und wie jener erste Andreas hatte auch der letztere zwei Söhne, die sein Lebenswerk zu grösserer Vollkommenheit führten. Hier natürlich endet die Parallele, da der letzte und ruhmreichste Vertreter des Guarneri-namens, Giuseppe, durch ein Spiel des Zufalls einer bis dahin nicht

Berührungspunkte

an der Kunstausübung beteiligten Seitenlinie entstammt.

Soviel des Allgemeinen über diese hervorragende Familie. Das Haupt und der Gründer derselben, der oben erwähnte Andrea Guarneri, geboren im Anfange des 17. Jahrhunderts und einer der ersten Schüler von Nicolaus Amati, (da er schon 1650 für sich selbst arbeitete) steht noch unter dem mächtigen Einflusse seines Lehrers und Meisters. Er kann sich nicht davon losmachen, ausgenommen in minderwichtigen Details, wie z. B. der Form der Schnecke, und der *ff* Löcher und der Orangenfarbe seines Lackes, an welchen Merkmalen seine Arbeit von Sachverständigen erkannt wird. Der Ton seiner Instrumente ist angenehm, wenngleich ihm, wie den schwächeren Amatierzeugnissen, Markigkeit und Glanz mangeln.

Andrea Guarneri

In vielen Beziehungen bedeutender als Andreas war sein jüngerer Sohn Joseph, welcher von 1680 bis 1750 wirkte. Man sollte meinen, Joseph erwarb die Technik der Kunst von seinem Vater, aber da er im Anfange seiner Laufbahn Nicolaus Amati nachahmte, hat man angenommen, dass auch er bei diesem Altmeister lernte. Es ist in der Tat nicht schwer sich vorzustellen, dass der alte Andreas, der seinen eignen Meister so treu und ehrfurchtsvoll kopierte, auch seinen jungen Sohn Giuseppe — nachdem er sich einige Gewandheit im Gebrauch der Werkzeuge angeeignet hatte, zu Vater Nicolaus, „schräg gegenüber", zur weiteren Fortbildung brachte, damit er einmal ein grösserer Meister werde, als — (so fühlte der bescheidene Andrea) — dem Sohne daheim unter des Vaters Anleitung möglich

Seine zwei Söhne Joseph und Petrus

sein würde. Demzufolge mag Jung-Joseph mit dem etwas älteren Antonio Stradivari an derselben Arbeitsbank gesessen haben, in freundschaftlichem Wettstreit mit ihm um den Beifall des von beiden gleich verehrten Meisters.

Freundschaftlicher Wettstreit

Fétis unter anderen will in den späteren Arbeiten Josephs eine gewisse Anlehnung an die seines grossen Kollegen wahrnehmen. Das mag sein oder nicht, in jedem Falle sind Joseph Guarneris Geigen hoch geschätzt. Sie sind in der Regel von kleinem Formate, kleiner als die Instrumente des Nicolaus Amati und Andreas, seines Vaters. Die Arbeit ist sehr fein, der Lack rötlich, von auffallendem Feuer und Glanz.

Josephs Arbeit

Ein nicht minder ausgezeichnetes Glied der Familie war Josephs älterer Bruder, Petrus, welcher sich, wie es scheint, in reiferen Jahren in Mantua niederliess, da die meisten seiner Erzeugnisse, vom Jahre 1690 an, den Namen dieser Stadt auf der Etikette tragen. (Fig. 28) Petrus baute vorzügliche Geigen von grossem Formate; besonders glücklich, man möchte sagen, einzig in seiner Art, war er in seinem Lacke. Das herrlichste Rotgold zerschmilzt hier in einem Bernsteingrunde: ein wahrhaftes Sonnet in Farben!

Petrus Guarnerius

Wenn man daraus und aus der ebenso vorsichtigen Wahl des Holzes, welches in manchen Fällen mit der besonderen Absicht, die Schönheit des Farbeneffektes zu erhöhen, ausgewählt zu sein scheint, auf dieses Meisters Charakter schliessen darf — so muss er ein äusserst empfindsamer, feinfühliger Künstler gewesen sein. Der Ton seiner Instrumente entspricht

dem schönen goldigen Farbengewande. Er ist von jungfräulicher Reinheit, weich, rund, gleichmässig und auch voll; nur, leider, infolge der etwas hohen Wölbung der Decke, nicht ganz so durchdringend und glänzend, als man wünschen möchte, und als die prächtige äussere Erscheinung der Instrumente erwarten lässt.

Ein Sohn des Petrus

Ein Sohn dieses Petrus, auch ein Pietro Guarneri und in Mantua von 1720 bis 1750 tätig, wird als ein ausgezeichneter Nachahmer seines Vaters geschätzt.

Ein dritter Pietro

Es gibt noch einen dritten Meister desselben Namens, Peter, ein Sohn von Joseph und Enkel Andreas, dessen Erzeugnisse denen seines Vaters Joseph ähneln, ohne jedoch deren Vollendung zu erreichen.

Guseppe Antonio

Endlich, als der letzte in dieser edlen Reihe von Namen, erscheint ein Vetter Josephs, Giuseppe Antonio. Er ist der berühmteste von allen Guarneris; von ihm jedoch sprechen wir später, da er einer anderen Konstellation angehört.

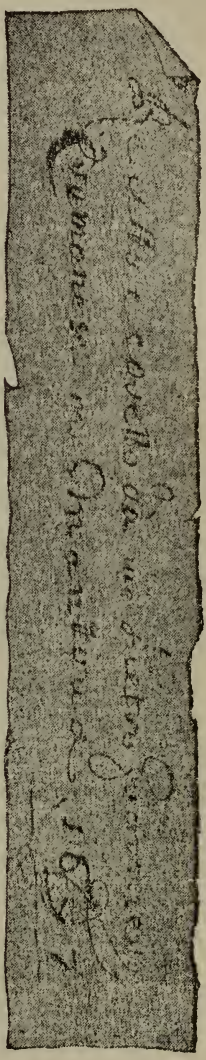
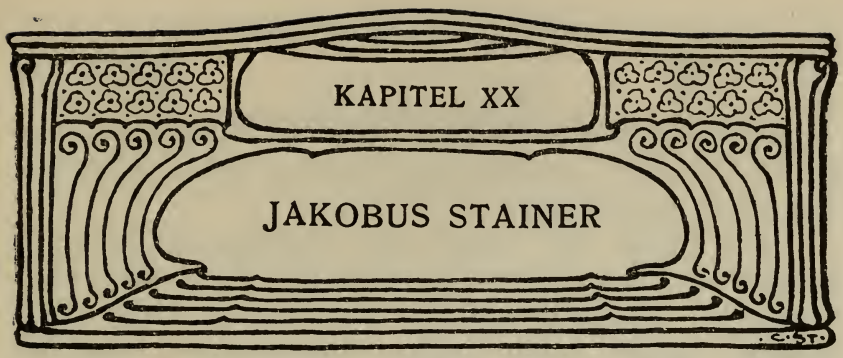


Fig. 28. Geigenzettel des Pietro Guarnerius. (Aus: Paul de Witt, 400 Geigenzettel alter Meister, Leipzig 1902)



Wir verlassen für eine Weile diesen seltenen Kreis von Cremoneser Meistern, über den das Genie Stradivaris seinen Glanz zu werfen im Begriff steht, und indem wir unsere Schritte zum Anfange des 17. Jahrhunderts zurückwenden, wandern wir durch die hohen, schneeigen, in der Sonne glitzernden Pforten gen Norden dem österreichischen Tyrol zu. Ungefähr zwei Meilen von seiner alten Hauptstadt Innsbruck gelangt man, wenn man dem Bette des Inn folgt, an eine kleine Stadt mit Namen Hall; nahebei liegt ein kleines Dorf. Dies ist Absam, und hier wurde im Jahre 1621 geboren, hier lebte und starb Jakobus Stainer.

„Nennt man die besten Namen
Wird auch der seine genannt."

Durch lange Korridore der Zeit

Stainers Name steht in der Tat unter den besten in der Kunst des Geigenbaus. Und er hat noch einen ganz eignen Klang; einen Klang — wie soll ich sagen — der durch lange düstre Korridore vergangener Jahrhunderte zu kommen scheint, wie das ferne, verhüllte Läuten einer Sterbeglocke, voll Einsamkeit und Traurigkeit. Oder soll ich sagen der Name hat einen Klang, — nicht wie der der Amatis, an Orangenblüten, an sonnige, segensreiche, südliche Gefilde erinnernd — sondern gefüllt mit der Poesie des Hochgebirges, gross und ernst wie der Flug des Adlers durch ungemessene Einsamkeiten, oder wie

das Gebrüll des Gebirgstroms, wenn er sich in schaurige Abgründe hinabstürzt.

Ein Hauch der Einfalt, der Ursprünglichkeit, des Genies und des Geheimnisvollen und zu alledem eine rührende, unaussprechliche Schwermut liegt über diesem Manne Jakob Stainer ausgegossen, wie wir mit keinem andern berühmten Meister seines Faches und seiner Zeit verbinden. Wie kein anderer hat er die romantische Einbildungskraft von Dichtern, Schriftstellern und Träumern beschäftigt. Sein Andenken lebt noch heute in den wilden Bergen seiner Heimat und bildet den Stoff zu schauerlichen Dorfgeschichten, und Frau Mythe deckt immerfort sein Grab mit Rosen und Nachtschatten.

Tradition

Was wissen wir Tatsächliches über das Leben dieses einzigen Meisters, Jacobus Stainer? Bis vor kurzem glaubte man allgemein, dass er die Kunst des Geigenmachens in Cremona in Nikolaus Amatis Werkstatt erlernt habe, denn seine frühsten Erzeugnisse zeigten eine gewisse Ähnlichkeit mit denen des cremoneser Meisters. Ausserdem scheint noch ein Instrument mit der seltsamen Inschrift „Jacob Stiner-fecite Cremonia 1642“ zu existieren, welche Inschrift — wenn Kenner nicht längst das Instrument als eine blosse Kopie einer Stainer Geige erkannt hätten — sich in der Tat wie eines Fremdländers schlechtes Gemisch aus Lateinisch und Italienisch liest, und einen ausgezeichneten Beweis dafür abgeben würde, dass der Meister in seinem 21. Lebensjahre in Cremona war. Genaue Nachforschungen*) in den Stadt-Archiven von Hall haben jedoch neue Tatsachen und Daten über

*) Siehe S. Ruf.

Stainers Leben zu Tage gefördert, welche es höchst fraglich, wenn nicht unmöglich erscheinen lassen, dass der Meister je den Fuss nach Italien gesetzt hat.

Wer lehrte ihn?

Wer lehrte ihn die Geheimnisse der Kunst, die bis dahin unter den italienischen Meistern vererbt und von ihnen eifersüchtig bewahrt wurden? Wo erwarb er die bewundernswerte Geschicklichkeit, für welche er bei Lebzeiten bekannt war, und die ihn auf die Höhe des Ruhmes nach seinem Tode erhob? Auf diese Frage geben die neuen Entdeckungen keine Antwort.

Keine Antwort

Tosende Gebirgsbäche, tauige Alpenwiesen — und der Gesang der Lerche, wie er gleich einer Freudenrakete zum Himmel strebt — mögen wohl zuerst in seiner Seele den schöpferischen Instinkt wachgerufen haben, aber sie gaben seinen Händen nicht ihre Kunstfertigkeit noch lehrten sie ihn die Zusammensetzung seines wunderbaren Lackes. Ebensowenig überzeugt die Vermutung, welche sein Biograph ausspricht, dass er (Stainer) Gelegenheit hatte, cremoneser Instrumente zu sehen und zu hören und zwar in Innsbruck, wo der damalige Erzherzog Leopold und seine Gattin — eine italienische Prinzessin — an ihren Hof und zu ihren Festlichkeiten viele italienische Musiker zogen. Selbst einem Stainer dürfte es nicht gelingen, durch blosses Ansehen und Hören oder durch Öffnen und Zerlegen einer Violine eine eigene zu schaffen von der Vorzüglichkeit der nachweisbar ersten Erzeugnisse des Meisters.

Kein Wunder denn, dass die Volksmeinung die alte Version erfand, welche Jung-Stainer nach Cremona zu Nikolaus Amati sandte und ebensowenig Anstand nahm, auch sein ferneres Leben mit einem Schleier

des Geheimnisvollen zu bedecken. Etwas Unerklärliches, oder sagen wir, eine dunkle Stelle gibt es in jenem Leben. Der Volksglaube mag in vielem Unrecht haben, selten ist er ganz und gar erfunden und selbst die entstellte Wahrheit ist noch eine Tochter der Wahrheit.

Einige Historische Tatsachen

Es scheint historisch ziemlich sicher, dass Stainer fast sein ganzes Leben in Absam zubrachte. Nur 1643 unternahm er eine grössere Reise nach Salzburg, um persönlich daselbst eine Viola bastarda gegen eine Bezahlung von dreissig Gulden abzuliefern. In der Folge machte er wohl gelegentliche Ausflüge nach Hall und Innsbruck, wo er auf den dortigen Märkten seine Geigen an die durch seinen Ruf angezogenen Fremden verkaufte, oder wohin er sich begab, um ein Kind zu taufen oder seine Steuern und Taxen zu bezahlen. Er verheiratete sich im Alter von vierundzwanzig Jahren, kaufte ein Haus (Fig. 29), welches, wie man sagt, von grossen Lindenbäumen umgeben an der Landstrasse stand und hatte viele Kinder. Mit den Kindern (deren neun) kamen die

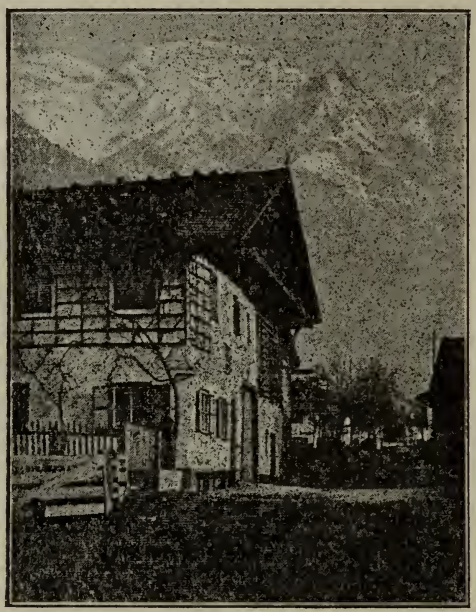


Fig. 29. Stainers Haus in Absam
(Urheberrecht geschützt)

Sorgen, obwohl er im Jahre 1658 von dem Erzherzog Leopold zum Hofgeigenmacher ernannt und zum „erzfürstlichen Diener“ mit dem Titel „ehrsamer und fürnehmer Herr“ erhoben wurde und ob seiner Geigen berühmt im Lande und darüber hinaus war. Vermutlich brachten dieselben nur einen bescheidenen Ertrag, in keinem Verhältnisse zu dem Aufwand an Zeit und Mühe, den seine Instrumente dem gewissenhaften, schwer zu befriedigenden Meister kosteten.*) Ausserdem waren die Zeiten schlecht. Deutschland und Österreich erholten sich eben nur von dem gesellschaftlichen und finanziellen Bankerott, in welchen der 30jährige Krieg sie gestürzt hatte. Stainer geriet in Schulden und die Schulden wuchsen. Um sein Gemüt noch schwerer zu bedrücken, wurde er der Ketzerei oder schwarzen Kunst angeklagt und ins Gefängnis geworfen. Obwohl wieder in Freiheit gesetzt, war er doch hinfort ein ruinierter Mann. Ein Gesuch an den Kaiser Leopold I., den früheren Erzherzog, ihm eine Schuld von 450 Gulden, die er nicht zusammen bringen konnte, zu erlassen, blieb erfolglos. Er wurde arbeitsunlustig, schwermütig, ein Sonderling, allmählich geistig gestört und schliesslich irrsinnig, ein Rasender, welcher an eine Bank (die noch in Absam gezeigt wird), in seinen Wahnsinnsanfällen gebunden werden musste. So starb er im Jahre 1683, 62 Jahre alt.**) Armer Mann! Sein Leben enthält — Romantik kann man es wohl schwerlich nennen — sicherlich genug der Sorgen, des Elends,

Bescheidener Ertrag

*) Er soll seine Geigen für 12 Mark verkauft haben.

**) Es ging früher die Rede, welche auch Fétis in seinem Werke Stradivari wiederholt, dass Stainer nach dem Tode seiner Frau sich in ein nahes Benediktinerkloster zurückzog und

Sorgen und Elend

der unsagbaren Traurigkeit, um das Leben von einem halben Dutzend Männern zu füllen, die leichter daran getragen hätten als er; denn er war ein grosser Künstler. Und zu denken, dass ohne die Herzlosigkeit oder filzige Beschränktheit eines Beamten — denn es ist kaum glaublich, dass der Kaiser, sein früherer Herr und Gönner, von dem armseligen Bittgesuch gewusst und es verweigert habe —, dieser arme Stainer vielleicht ein hohes schönes friedliches Alter erreicht und die Welt mit noch vielen Meisterwerken bereichert haben würde!

Wenn wir die Meinung, dass Stainer nie Italien mit Augen sah ohne Vorbehalt annehmen, dann erscheint das was er vollbracht hat einfach erstaunenswert; gehören doch seine Instrumente zu den besten Erzeugnissen der Geigenbaukunst! — Und welche Originalität in Stainers Violinen! Man sagt, dass der, welcher einmal eine „Jacobus Stainer“ gesehen hat, in der Folge nie, selbst die beste Nachahmung für echt halten kann. Ganz eigentümlich ist an ihnen die Wölbung; sie ist so hoch in der Mitte der Decke, dass man,

Arbeiten erstaunenswert

---

da den Rest seiner Tage verbrachte. Hier soll er auch den Gedanken gefasst haben, sein Lebenswerk mit der Erbauung von zwölf Meisterviolinen zu krönen, die er an die zwölf Kurfürsten des Reiches sandte. Vielleicht war dies die poetische Version von des armen Mannes verzweifelten Anstrengungen entweder vor oder nach dem Gesuch an den Kaiser, Geld aufzubringen, um damit seine Schulden zu bezahlen. Wenn das wahr wäre, wenn er wirklich die Herzen der zwölf Fürsten durch eine solche zart versteckte Bitte vergeblich zu rühren versucht hätte, würde solcher Misserfolg Stainers Schicksal nur um so pathetischer und die Zeiten um so grausamer erscheinen lassen.

wenn die Geige horizontal gehalten wird, durch beide *ff*-Löcher zu sehen vermag. Und doch ist der Ton gross und voll und dabei von silberner Reinheit und Helle. Was die Arbeit und den Lack (von einer schönen Goldfarbe) anbetrifft, so haben wenige, ja vielleicht hat kein cremoneser Meister Stainer darin übertroffen.

Wie hoch geschätzt seine Instrumente selbst zu seinen Lebzeiten waren, ist wohl bekannt. Kenner nannten ihn damals schon: „Celeberrimus testudium musicarum fabricator". Nach seinem Tode verdoppelte und verdreifachte sich der Wert seiner Violinen. Es war vielleicht diese frühe hohe Wertschätzung der Stainergeigen in Deutschland, Österreich, Holland und England (bevor viele der italienischen Meister nach Gebühr gewürdigt wurden), die Ursache für die ausserordentliche Seltenheit einer wirklich echten „Jacobus Stainer" in unseren Tagen. Während ein grosser Teil der italienischen Meisterstücke für über ein Jahrhundert verhältnissmässig in Verborgenheit hier und da in Italien, in Schlössern, Klöstern verblieben und auf ihre Befreiung durch ein internationales, begieriges musikalisches Publikum harrte, wurden die Stainergeigen beständig benutzt und in der Welt herumgetragen.

Wert seiner Violinen

Der Meister muss viele in seinem arbeitsamen, bedrängten Leben geschaffen haben. Was ist aus denselben geworden? Es ist erstaunlich, dass überhaupt welche auf unsere Tage gekommen sind. Man bedenke das Heer von Feinden, das während eines Zeitraums von 250 Jahren voller Kriege, Verfolgungen usw. auf der Lauer liegt einen so zarten Organismus wie eine Geige zu zerstören: Wasser,

Feuer, Unfall, Unkenntnis, Aberglaube, Fuscher — wer kann sie alle aufzählen? Und im Verhältnis zu der Seltenheit und dem dadurch bedingten Werte der echten Stainer Geigen sind dieselben der Nachmacherei zum Opfer gefallen. Vielleicht ist kein anderer Meister mehr und gewissenloser kopiert worden als Stainer.

Der Nachmacherei zum Opfer gefallen

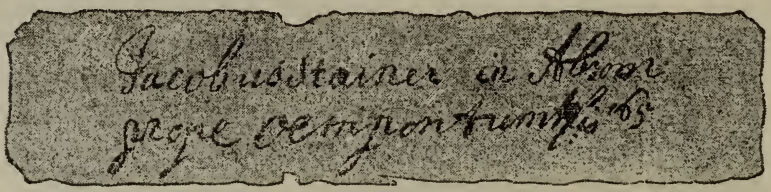


Fig. 30. Geigenzettel von Jakobus Steiner. (Aus: Paul de Wit, 400 Geigenzettel alter Meister, Leipzig 1902)

Zuerst hielten es seine Schüler nach seinem Tode nicht für ein Verbrechen an dem Andenken des Meisters ihre eigenen Erzeugnisse (wenn sie auch gut waren) mit seiner Etikette auf den Markt zu bringen; und ihrem schlechten Beispiele sind seitdem viele andere gewissenlose, gute und schlechte Geigenmacher gefolgt. Infolgedessen haben, da kaum ein Künstler oder Sammler unter Hunderten je eine wirkliche Stainer Violine zu sehen oder zu hören bekommt, die zahllosen unechten Machwerke, welche noch immer überall verstreut sind, dazu beigetragen, den Ruhm des unnachahmlichen Meisters zu verdunkeln. Aber wenn selbst die letzte Stainergeige, als Zeugin für seine Kunst, von dieser Erde verschwinden sollte —, des Meisters Name und Ruhm wird in den Annalen der Musik geschrieben stehn als der eines armen Märtyrers, der diese Welt besser

Ruhm verdunkelt

und glücklicher für eine Zeit zu machen suchte, indem er wunderbare Geigen schuf. Und die tyroler Bergschluchten werden sein Andenken hüten, der Adler wird seinen Jungen, und eine Fichte der anderen davon sagen, und in dunklen Felsschlünden werden die Winde seufzen und trauern um das Gedächtnis „Jacobus Stainers“.

KAPITEL XXI

DER GRÖSSTE VON ALLEN

Wir kommen nun zu dem Meister, dessen Name wie kein anderer einen Zauberklang für den Geigenenthusiasten besitzt. Antonio Stradivari oder, wie er auch nach seinen lateinischen Zettelinschriften genannt wird: Antonius Stradivarius oder Straduarius, wurde im Jahre 1644 in Cremona geboren. Er entstammte einem alten Patriziergeschlecht der Stadt. Nach Fétis*) befindet sich in einem in den Munizipalarchiven zu Cremona aufbewahrten Verzeichnis von alten Familien auch eine Reihenfolge von Gliedern dieses Geschlechts, welche zwischen 1127—1474 die höchsten städtischen Ehrenstellen bekleideten, und zwar erscheint der Familienname in der Urkunde bald als Stradivarius, bald als Stradivera und selbst Stradiverta. Das genaue Geburtsdatum unseres Meisters ist trotz aller Bemühungen nicht zu ermitteln gewesen.**)

Stradivari

Im Alter von 13 Jahren, so wird behauptet, baute Antonio seine erste Geige. Nimmt man dies als wahr an, so muss seine Lehrzeit schon begonnen haben, als die Hände kaum stark genug für die Werkzeuge waren und die Beine dem kleinen Kerle noch vom

Begann frühzeitig

*) Antonio Stradivari.

**) Den Stammbaum der Familie Stradivaris von 1602 bis 1893 findet der Leser in dem Prachtwerke: Antonio Stradivari, His Life and Work, by W. Henry Hill, Arthur F. Hill, F. S. A., and Alfred Hill. London.

Arbeitsschemel herunterbaumelten und mit dem Fussboden liebäugelten. Aber welch' interessantes Seitenlicht wirft das auf die Art und Weise, wie zukünftige Meister damals gebildet wurden. Möglicherweise gab es für Antonio Geigen vor dem Frühstück, Geigen zu Mittag und Abend, Geigen zwischen den Mahlzeiten und Geigen noch nachts im Traume, — denn ich bezweifle nicht, dass der alte Nicolaus Amati von seinen Schülern viel verlangte.

Stradivaris allgemeine Bildung kann freilich unter diesen Umständen nur geringfügig gewesen sein, es sei denn, der Mann konnte gut machen, was der Knabe versäumte, oder der Knabe war ebenso frühreif und schnell in anderen Dingen des Wissens, als in den zu seinem Fache gehörigen. Und in dieser Werkstatt des Nicolaus, die er vielleicht als Junge von zehn oder elf Jahren zuerst mit zagem Herzen betreten hatte, blieb Antonio, bis er ein Mann von 23 oder 24 Jahren war. Bis zu der Zeit arbeitete er unter den Augen und der Oberaufsicht eines anderen, den er wahrscheinlich in Kunstfertigkeit bereits erreicht hatte, wenn auch vielleicht nicht in Erfahrung, Kenntnissen und Wahrnehmungsvermögen. Bis dahin kopierte er auch aufs gewissenhafteste seinen Lehrer und Meister, mit dem Resultate, dass seine Arbeiten jener Periode ihren Weg in die Welt mit Nicolo Amatis Zetteln fanden und erst im Laufe der Zeit teilweise als Stradivaris Arbeit erkannt und demgemäss mit neuen Inschriften versehen worden sind.

Kopierte genau seinen Meister

Von ungefähr 1668 an zeichnete der Meister seine Instrumente mit seinem eignen Namen. Es ist möglich, dass er dann Nicolaus verlassen hatte

Erste Instrumente mit seinem Namen

und für sich selbst arbeitete, denn er heiratete im Jahre 1667. Trotz alledem hielt er sich noch für weitere 20 Jahre mehr oder weniger genau an den Amatistil, und zwar anfänglich an das kleine Format seines Meisters, und zeigt nur in gewissen unbedeutenderen Details Selbständigkeit, wie z. B. der freieren Gestaltung der Schnecke. Seine Erzeugnisse dieser Periode hat man daher auch „amatisé“ genannt.

Es war diese weise Mässigung, dies Sich-selbst-misstrauen-auf-neuen-Pfaden-ohne-Führer, dies Geduldig-die-rechte-Zeit-abwarten, welche die seltene Blume von Stradivaris Genie zu ihrer vollen Entfaltung kommen liessen. Aber nachdem das einmal erreicht war, gab es für ihn keine Ungewissheit, kein Tasten und Suchen mehr. Klar lag der Weg vor ihm.

Zu dem Ziele gelangte er jedoch erst in dem reifen Alter von 56 Jahren.

Drei Perioden und ein Interludium

Es ist üblich, das Leben und die Tätigkeit Stradivaris in drei Perioden einzuteilen. Im grossen und ganzen mag solche Einteilung zutreffen, aber wie die Gebrüder Hill bezeichnend bemerken:*)

„It is to a great extent misleading, for no man of Stradivarius genius could be tied down to act on strict lines. Broadly speaking he profited by experience, and avoided as he advauced in age the shortcomings noticeable in earlier productions; but notwithstanding, he made at all times throughout his life various specimens which stand out prominenthy above others of the same date.“

---

*) Antonio Stradivari, London.

Ich würde lieber (wie in dem Leben der meisten Künstler) vier Perioden vorschlagen und zwar: einen Frühling voll schöner Versprechungen, einen Sommer voll noch schönerer Hoffnungen, einen überfliessend reichen Herbst und einen milden kurzen Winter. — Jedoch drei Perioden und ein Interludium zwischen der ersten und zweiten tuns wohl auch.

Die erste war die Periode des Jünglings- und frühen Mannesalters, eine Zeit des Lernens, der Vorbereitung für seinen Beruf, des Meisterwerdens, eine Zeit, wo er nicht allein jene wunderbare, unübertreffliche Geschicklichkeit der Hand und Schärfe des Auges, sondern auch die tiefe Einsicht und das unfehlbare Urteil in allen zu seiner Kunst gehörenden Dingen erwarb, welche zur Realisierung späterer Ideale nötig waren.

Zeit des Meisterwerdens

Dann folgt, bis ungefähr 1684 eine Zwischenzeit von unterdrückter, oder eingeschränkter Tätigkeit. Wenige Instrumente erscheinen, und die sind in dem traditionellen Stile.

Wir sind im dunklen gelassen über das was in des Meisters Leben und in der stillen Werkstatt seines Geistes vorging. 15 Jahre sind ein gutes Stück aus dem Leben eines Mannes, und Stradivarius, fleissig vor allen fleissigen Menschen, würde sie nicht verschwendet haben.

Eine Zwischenzeit

Was tat er? Fuhr er fort, für Nicolaus (wenigstens teilweise) zu arbeiten bis zu des letzteren Tode? Unterbrachen Familiensorgen für eine zeitlang seine Tätigkeit? Gab er sich Experimenten hin, während er mit gelegentlichen Arbeiten in der gewohnten Richtung die Sorgen von der Tür

hielt?*) Oder war es daneben auch eine Zeit des Wanderns, Reisens, des Sichumschauens in der Welt, um Blick und Ideen zu erweitern, Handels- und anderweitige Verbindungen anzuknüpfen, das möglichst beste Material für zukünftige Arbeiten zu finden? Fielen vielleicht seine Augen zum ersten Male auf die Wunder von Venedig und Florenz? Hörte er in Rom zum ersten Male wie Corelli einer Geige die verborgene Seele entlockte, oder fachte der Anblick von Raphaels und Michelangelos Meisterwerken, der Anblick der Loggien und St. Peters, das schlummernde Genie in ihm zu hellen Flammen an, dass er, obwohl nur ein bescheidner Mann, nach Coreggio ausrief „Anchor Jo son artiste“ ?**)

Wir wissens nicht. Vielleicht erscheint die blosse Anregung solcher Gedanken denen, die in diesem unvergleichlichen Meister der Geigenbaukunst nur den einfachgesinnten, ungelehrten Mann, den Kunsthandwerker, wenn auch den besten, sehn, wie müssige Phantasterei.

Ein Wechsel in den Arbeiten

In jedem Falle beginnt ungefähr 1690 ein Wechsel in Stradivaris Arbeit.***) Einige der Amatiüberlieferungen sind noch beibehalten, aber die Form wird breiter, die Wölbung verbessert sich, sie wird flacher, die Stärkegrade des Holzes sind genau bestimmt, die

*) Die Brüder Hill erwähnen ein Quartett von Instrumenten, welches er 1682 auf Ersuchen des Venetianischen Bankiers Mouzi für James II von England baute, eine Tatsache, die zeigt, dass er für sich selbst arbeitete und dass sein Ruf im Wachsen war.

**) Anchor' Jo non pittore.

***) Dieselben Autoritäten (Gebrüder Hill) sind der Ansicht, dass der Meister in der Conception des längeren Modells,

ff Löcher erscheinen gestreckter und edler in der Zeichnung, das ganze Instrument nähert sich dem Stadium der Vollendung, welche es in dem nächsten Jahrzehnt erreicht.

Schafft Meisterwerke

Zweite Periode. Stradivarius schafft Meisterwerke; eins folgt dem anderen, eins ist scheinbar vollendeter als das andere, und doch sind alle gleich vollendet während eines Zeitraumes von über 25 Jahren, nämlich von 1700—1725. Es ist unmöglich hier auf die Einzelheiten von Stradivaris unvergleichbarer Kunst, wie sie sich in den Erzeugnissen dieser zweiten Periode offenbart, einzugehn. Sachverständige haben diesen Gegenstand so erschöpfend behandelt, dass kein Raum für weitere Bemerkungen bleibt.*) Wenn man diese Meisterstücke mit ihren Vorgängerinnen vergleicht, sieht man wie kein scheinbar noch so geringfügiger oder verborgener Zug der Beobachtung des Meisters entgangen ist, wie er alles und jedes zum Gegenstande des Studiums und der nachherigen Verbesserung gemacht hat. Dies erhellt z. B. aus der von ihm hinterlassenen Form des Steges, welche (nach ungezählten Versuchen vorangehender Meister) bis heute das nicht zu verbessernde Modell geblieben ist.

Ein Vergleich

Von welchem entscheidenden Einfluss auf den Ton der Steg (doch eigentlich ein nicht direkt zum Violinkörper gehörendes Glied) ist, wird klar, wenn

---

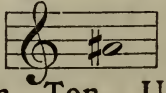
das nun erscheint, durch Magginis Violinen beeinflusst worden ist.

*) Siehe: Hills bereits erwähntes Werk — das schönste Monument welches bis jetzt dem Andenken des grossen Meisters errichtet worden ist; auch Fétis, Hart, Hermann Starke etc.

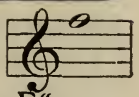
wir seine Gestalt auch noch so wenig verändern. Wenn z. B. das bekannte Muster durch ein einfach viereckiges Stückchen Holz ersetzt wird, hört der Ton fast ganz auf. In der Tat, jeder Einschnitt, jeder Bogen, jede Einzelheit in diesem kleinen Wunderdinge ist nicht, wie viele denken, eine Sache des Zufalls, der Laune, oder zum blossen Zierate da, sondern ist das Ergebnis von endlosen Experimenten. Der ursprüngliche Zweck des Steges ist, die Erzitterungen der Saite auf den Resonanzboden zu übertragen.

Dieselbe Aufmerksamkeit hat der Meister der Wahl des Holzes für seine Instrumente gewidmet. Wenn man bemerkt, wie viel weniger genau es andere zeitgenössische Geigenbauer mit diesem Punkte zum Schaden ihrer Instrumente genommen haben, so kommt man zu der Überzeugung, dass Stradivarius nicht allein die umfassendste Kenntnis der akustischen Eigenschaften der für den Geigenbau dienlichen Holzarten besass, sondern auch wahrscheinlich keine Mühe scheute, sich in den Besitz des Gewünschten zu setzen.

Umfassende Holzkenntnis

„Zarte Experimente*) mit Rücksicht auf die Klangfähigkeit des von Stradivarius zu verschiedenen Zeiten seines Lebens benutzten Holzes haben die interessante Tatsache offenbart, dass ein Stäbchen Ahornholz, einem Fragment einer Stradivari-Geige vom Jahre 1717 entnommen, unter gewissen Experimentalbedingungen den Ton Ais  ergab; ein Stückchen von einer anderen Violine vom Jahre 1708 ergab denselben Ton. Und drei

*) Fétis: Stradivari, Seite 78—79.

verschiedene Stückchen Tannenholz von  drei verschiedenen Geigen mit den Daten 1690, 1724 und 1730 ergaben alle den Ton F“

Einige Details der Arbeit

Man kann sich kaum etwas Vollendeteres als die Äderung in diesen Prachtexemplaren des Meisters vorstellen. Durch ein Vergrösserungsglas betrachtet scheint dieselbe wie mit einer eigens für den Zweck erfundenen Maschine eingelegt zu sein. Auch die Schnecke ist ein Bravourstück der Holzschnitzerei, voll Schwung, Kraft und Eleganz, würdig eines Benvenuto Cellini. Auch die ff-Löcher sind unter den vielen Details in der Gestaltung des Geigenkörpers besonders geeignet die Kunstfertigkeit und den Geschmack eines Meisters zu zeigen; abgesehen davon, dass ihre Form und Stellung von nicht geringem Einfluss auf den Ton eines Instrumentes sind.

Das auffallendste Merkmal

Jedoch das auffallendste Merkmal der Stradivari-Geigen dieser Periode ist ihre allgemeine Form. Wir haben zum ersten Male das sogenannte flache Modell. Die Experimente des vorangehenden Jahrzehnts (1690—1700) hatten allmählich, aber unvermeidlich dazu geführt. Wir finden, der Meister hat seinen Instrumenten eine breitere Taille gegeben, die Stärke des Holzes (namentlich für die Decke) vergrössert und die Wölbung verringert, so dass sie in der Mitte, unter dem Stege, nur etwa einen halben Zoll beträgt, während in den Stainer und Amati-Erzeugnissen fast die doppelte Höhe genommen ist.

Das Resultat dieser Veränderung in der allgemeinen Form, der alle verschiedenen Stärkegrade des Holzes aufs genaueste angepasst sind,

Ton der besten Stradivari-Geigen

ist jene wunderbare Tonzunahme, welche die Stradivari-Violinen der zweiten Periode zu solchen unvergleichlichen Klangorganen macht.

Der Ton dieser Instrumente ist sozusagen unbegrenzt; er hat keinen Grund, er hat kein Ende —, vorausgesetzt, dass die Tonbildung des Spielers das ist, was sie sein soll.

Bei der leichtesten Berührung des Bogens scheint dieser Ton aus geheimnisvollen Tiefen emporzusteigen, wie Aphrodite aus dem tiefen stillen Meere; und wie der Schleier und ihre Schönheit scheint der Ton sich auf den sanften Wellen der Luft auszubreiten, zu schwellen, zu zittern und zu schweben. Fügen wir diesem süssen, unnachahmlichen Schmelz, dieser Weichheit, dieser wollüstigen erdgebornen den Himmel suchenden Schönheit noch siegreiche, weittragende Kraft, Markigkeit und Glanz hinzu, so haben wir in der Tat das Höchste eines Geigentons, wie er weder vor noch nach Stradivarius je erreicht worden ist. Und

Der Lack

diesem Tone entspricht der Lack, den der Meister seinen Violinen gab. Er ist gewöhnlich von einem tiefen, satten Kastanienrot — strotzend von Farbe, der der Meister eine seltene Durchsichtigkeit zu verleihen gewusst hat. Es ist nicht der reine, keusche, goldige Glanz, den wir über Petrus Guarnerius' Instrumenten ausgegossen sehen; er erinnert mehr an das tiefe satte Rot der untergehenden Sonne.

Noch immer variierend

Es ist ferner interessant und lehrreich, zu bemerken, wie der Meister selbst in dieser, seiner reifsten Periode, seine Muster sowohl in der allgemeinen Form als auch in den Details verschiedentlich variiert hat.

Manchmal mag wohl die Qualität des gerade vorliegenden Holzes oder der besondere Wunsch eines Bestellers eine verschiedene Behandlungsweise angeregt haben; häufiger jedoch, glaube ich, war es der echte, rechte Künstlergeist in ihm, welcher, seiner Kraft vollbewusst und blosser Wiederholung abhold, es liebte, mit neuen Schwierigkeiten zu spielen. Aber obwohl er die Methode der Selbstäusserung in seinen Arbeiten ändert, die edle Botschaft bleibt immer dieselbe.

Herbst des Lebens

Die dritte Periode in Stradivaris Leben und Wirken, zu welcher wir nun kommen, ist, — gehorsam den Gesetzen für alles Fleisch, — eine Periode der Abnahme, des Verfalls. Es ist der Spätherbst in eines Künstlers Leben, wenn die ungestüme, schöpferische Kraft früherer Jahre sich verbraucht hat, wenn die Arbeit in dem breiten, ruhigen Bette der Gewohnheit, der Routine hinfliesst wie ein beladenes Schiff stromab, dem Hafen zu. Stradivarius hatte seine Meisterwerke geschaffen. Aber während andere Sterbliche ihre Arbeit niederlegen, wenn sie ihre Krone von Schnee mit siebenzig und zehn Jahren auf ihrem Haupte tragen, schaffte Stradivari noch weiter. Ein gutes Teil seiner Mannesstärke schien noch in ihm zu sein, und ungeachtet seiner 80 Jahre, trieb's ihn an. Wie bewundernswert ein solches Leben! Und für fernere dreizehn Jahre war ihm vergönnt, die Früchte seiner Arbeit zu geniessen, nicht in Altersschwäche und dadurch auferlegter Müssigkeit, sondern indem er die grosse Summe der Instrumente noch vermehrte, und vor allem durch die Betätigung des schönen Vorrechts der Erfahrung, anderen mitteilen zu können, was

der Ruhm und das Glück seines eigenen langen Lebens gewesen war.

Als Lehrer

Mit besonderem Interesse, gemischt mit Ehrfurcht und halb neidischer Bewunderung, wendet man sich zu dieser dritten und letzten Periode des Meisters, die zugleich die Schlussszene seiner langen Laufbahn einschliesst. — Ein ehrwürdiger Greis, eine dünne gebeugte Gestalt in Mütze und Lederschurzfell,*) das Gesicht von Gedanken gefurcht steht er in seinem kleinen Königreiche (wahrscheinlich nur eine recht beschränkte Werkstatt)**) umgeben von begabten Schülern, die ihm zusehen, folgen und an die Hand gehn. Unter denselben sind seine zwei Söhne, Francesco und Omoboni, ferner Carlo Bergonzi, welcher, wie der Jünger, der

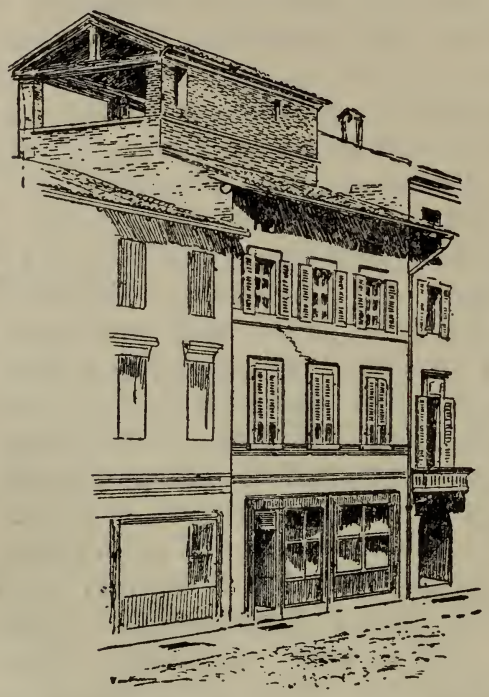


Fig. 32. Stradivaris Haus. (Mit besonderer Erlaubnis von W. G. Hille & Sous, London)

*) Fétis: Stradivari.

**) Es wird gesagt, dass der Boden, den man in Fig. 26 oben auf dem Hause sieht, dem Meister zur Werkstatt diente; das Haus ist seit einigen Jahren zu einem Café umgebaut worden. (Sieh Antonio Stradivari usw. by de Brothers Hill.)

zu Jesu Füssen sass, am besten den Meister verstanden und nachgeahmt zu haben scheint; sodann der talentierte Guadagnini und der nicht minder begabte Montagnana und vielleicht auch, wenigstens für eine kurze Zeit*), — der Jüngling oder Knabe, der ihn dereinst fast in Ruhm erreichen sollte, Giuseppe Guarnerius. Eine anmutige Szene kann man so heraufbeschwören, eine Idylle, würdig des Pinsels eines Rembrandt.

Seine zwei Söhne Francesco und Omoboni

Eine Szene für Rembrandt

Erst ein Jahr vor seinem Tode, der ihn 1737 im Alter von 93 Jahren erreichte, hörte Stradivarius auf, Geigen zu bauen. Aber schon von 1730 an zeigen seine Erzeugnisse mehr und mehr die Spuren des Alters. Die Arbeit wird zaghaft, sie verliert die frühere absolute Vollendung und mit ihr der Ton der Instrumente an Elastizität und Glanz. Man bemerkt auch in einigen

Seine letzten Arbeiten

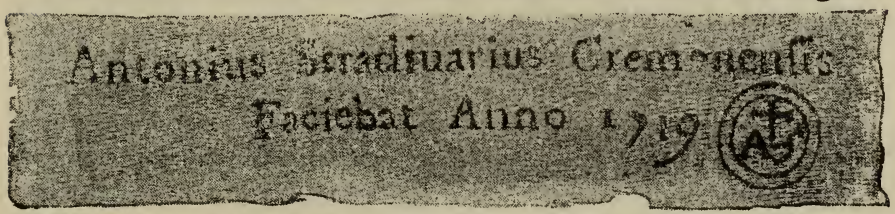


Fig. 33. Geigenzettel des Antonio Stradivari. (Aus: Paul de Witt, 400 Geigenzettel alter Meister, Leipzig 1902)

Exemplaren ein rührendes, teilweises Zurückkommen auf die lange verlassene Form, die der Meister in den Tagen seiner Jugend pflegte, und der Zahl nach nimmt die Produktion schnell

*) Auch wohl vor der hier gemeinten Zeit.

ab. Einige seiner letzten Instrumente bereitete er wahrscheinlich nur für seine Schüler zum Vollenden vor, und dieselben fanden später ihren Weg auf den Markt mit des Meisters Namen. Bei seinen Lebzeiten hielt er strenge darauf, dass kein Instrument, ausgenommen es war ganz und gar von ihm selbst gebaut, seine Inschrift trug, gewöhnlich wie in Fig. 33. Die Zettel der von seinen Schülern (meist Bergonzi) gefertigten Geigen lauten entweder — „Sub disciplina di Ant. Stradivarius"; oder „Sotte la disciplina di Ant. Stradivarius".

Insgesamt hat man die von Stradivarius gebauten Geigen auf ungefähr „tausend" geschätzt; dazu kommen etwa 300 Violas, Celli und andere Instrumente, wie z. B. verschiedene Violenarten, Bassviolen usw., die zu seiner Zeit noch in den Orchestern in Gebrauch waren, sowie Lauten, Gitarren, Mandoras, von auserlesen schöner Arbeit. Wie viele von seinen Geigen bis auf unsere Zeit gekommen sind, bin ich nicht in der Lage zu sagen; aber es muss noch eine hübsche Anzahl sein*).

Der Leser wird mit den ausserordentlich hohen Preisen vertraut sein, welche die besten Stradivari-Instrumente gegenwärtig erzielen**). Der Meister verkaufte seine Geigen, wie man sagt, für den feststehenden Preis von vier Louisdors das Stück, was etwa der sechsfachen Summe in unserer Zeit entsprechen würde. In jenen Tagen mag das als ein guter Preis betrachtet worden sein und sein Fleiss wird ihm ein

Ein guter Preis

*) Die Gebrüder Hill geben in ihrem Werke eine erschöpfende Liste derjenigen, die zu ihrer Kenntnis gelangt sind, mit den Namen der gegenwärtigen Besitzer.

**) The Violin and its Makers, Hart. London.

schönes Einkommen verschafft haben. Schon zu Anfang des 19. Jahrhunderts stiegen die Preise erstaunlich schnell; und sie sind seitdem gestiegen und werden zweifellos fortfahren zu steigen, bis nur noch Geldfürsten imstande sein werden auf diese Meisterstücke der Geigenbaukunst zu bieten, wie für die alten Meisterwerke der Malerei und Skulptur; und zuletzt werden sie vielleicht einmal, — eine Geige nach der anderen, — „storm- and weather-beaten Téméraires", eine letzte Ruhestätte in dem Hafen der National-Museen und Sammlungen finden.

Bei dieser Gelegenheit möchte ich wohl ein Wort für den reichen Dilettanten, Enthusiasten und Sammler einlegen, der gemeinhin gescholten wird, weil er solche preislose Schätze von Instrumenten den Händen der Künstler und professionellen Spieler, die einen besseren, d. h. den einzig richtigen Gebrauch davon machen könnten, nur allzu gerne und oft entzieht. Aber wie viele dieser alten Geigen würden die unablässigen, mitleidslosen, aufreibenden Anforderungen, denen sie im professionellen Leben heutzutage unterworfen sind, auf die Dauer aushalten — ohne solche zeitweilige In-den-Ruhestand-Versetzung durch den reichen Dilettanten? Es wird behauptet, dass mehr als eins der besten Stradivari Instrumente hinsichtlich des Tones bereits jetzt tatsächlich abgespielt und zum blossen Wrack seines früheren Selbst reduziert worden ist. Ich kann das wohl glauben, denn ich weiss aus Erfahrung, dass eine alte Geige, wenn stundenlang, ohne Aufhören gespielt, müde wird; dass die Stimme heiser klingt, wie die eines überanstrengten Sängers, und dass

Ruhe allein ihr die gewöhnliche Tonhelle und leichte Ansprache zurückgibt. Im sammetgefütterten, parfumierten Kasten, hinter Schloss und Riegel in des reichen Sammlers Hause — feiern diese alten Meisterstücke ihre Ferien. Und sollten wir uns dessen nicht im Interesse zukünftiger, musikliebender Geschlechter freuen und der selbstsüchtigen Neigung des reichen Mannes dankbar sein?

Die Geschichte der besten Violinen des Meisters ist naturgemäss eng mit der Geschichte einiger der berühmtesten Geigenkünstler*) verknüpft und würde gewiss eine interessante Lektüre abgeben. Von wie vielen Triumphen waren diese herrlichen Instrumente Zeugen; von wie vielen Augenblicken heimlichen Erschauerns, innerlichster Verzückung, der Begeisterung und des Stolzes! — ja — und auch die Zeugen wie vieler Misserfolge und gescheiterter Hoffnungen! Wie viele schwere Seufzer der Enttäuschung, der Ernüchterung, wie manches Zittern beleidigter Eitelkeit, verwundeten Stolzes, und wie mancher Schmerz des Abschiedes von ihnen hat in ihrem zarten sympathischen Bau einen Wiederhall gefunden, und wie viele tränenschwere Augen haben untröstlich auf ihrem glänzenden Lacke geruht!

Stradivaris Familienleben

Von des grossen Meisters Familienleben wissen wir sehr wenig. Er war zweimal verheiratet und hatte drei Söhne und zwei Töchter in der ersten und mehrere Kinder in der zweiten Ehe. Man kann ihn sich kaum anders als einen guten

*) Schon Corelli, sagt man, bediente sich einer Stradivari-Violine; ebenso Viotti, Puganini, Ernst, Alard und viele andere; von neuern Meistern Joachim, Sarasate, Ysaye — etc.

Gatten und Vater und guten redlichen Mann im Umgange mit der Welt vorstellen. Sein Lebenswerk ist fast eine Garantie für diese Eigenschaften. Wie der Gärtner, der seine Tage in der Gesellschaft der Natur verbringt, ganz unbewusst etwas von ihrer Güte und Geduld annimmt, so hatte dieser Mann, im beständigen Umgang mit seinen aus Holz geschaffenen, klangbeseelten Freunden wohl ein Gewissen, so durchsichtig wie der Lack seiner Geigen und ein Gemüt, so frisch und froh und gesund wie der Geruch von frischem Tann- und Ahornholz. Wenigstens sollte man meinen, dass etwas von der glücklichen Symmetrie, der Mässigung der Grazie, der hohen gedankenvollen Kunst, die seine Arbeiten auszeichnen, auch sein ganzes Leben durchdrungen und geregelt haben. Oder sollen wir annehmen — damit nicht am Ende alles Licht und gar kein Schatten in jenem Leben sei — dass der gute Meister vielleicht ein bischen allzu arbeitsam, allzu genau, allzu — wie immer wirs nennen wollen — war und seine Frau und Kinder, Schüler, Gesellen und Kunden es nicht immer ganz leicht mit ihm hatten?

Ich kenne einen geschickten Geigenbauer im deutschen Lande. Er trägt auch ein ledernes Schurzfell über einem blauen Arbeitskittel und arbeitet von früh bis spät. Wenn ich ihn gelegentlich in seiner Werkstatt, über das Skelett einer zukünftigen Geige gebeugt, überrasche, steht immer das Bild des edlen Meisters von Cremona vor meiner Seele. Dieses Mannes Hände sind stark und lackgefärbt, fast zu stark und muskulös, wie es scheint, um ein so zartes Ding wie eine Geige zu handhaben, die feine Arabeskenlinie für die Äderung zu ziehen und darin die

bekannten dünnen Streifchen schwarzen Holzes einzulegen. Doch sieh ihm zu: er hat die Hand der Mutter, welche ihren Säugling hält und schwingt — fest und sicher, und doch auch so zärtlich und sanft. Du fühlst es, keine Bewegung ist falsch und ungeschickt; die Hände tun ihr Werk fast automatisch, ohne Hast und Eile, sicher, stetig, zart und schnell dazu. So formt dieser Mann Geigen und heilt kranke, die man zu ihm bringt, derweil seine Gattin, eine gute, treue und geschickte kleine Frau, und eine hübsche junge Tochter nach dem Geschäfte und den Kunden sehen. Ob Signora und Signorina Stradivari wohl dasselbe taten? Man sagt, der Meister war immer geschäftig; sicherlich musste jemand in solchen anderen Dingen für ihn Sorge tragen.

Doch welche edle, Herz und Geist befriedigende Tätigkeit musste dieses Formen und Gestalten von Geigen sein; befriedigender, könnte ich meinen, als das Kneten des Bildhauers in seinem weichen Material. Sie hatte all die gesunde Natürlichkeit des Kunsthandwerkes, ohne doch des Hauches zu entbehren, der anregend, veredelnd, hebend, beschwingend von jenen Höhen weht, wo das Ideal in ew'ger Jugend und Schönheit thront. Wie köstlich, in Holz zu arbeiten, in dessen Fasern noch das duftende Geheimnis von Wald und Bergen hängt, das Echo entfernter, tosender Lawinen, der Schrei des Adlers und der Gemse.

Und so sass der Meister Tag um Tag, Jahr auf Jahr, vom frühen Morgen, wenn die Sonne zuerst die glänzenden, am offenen Werkstattfenster zum Trocknen aufgehängten Bretter küsste, bis der Angelus von der nahen Kirche St. Domenico über die stille kleine Stadt tönte und baute Geigen, Geigen,

Geigen. So sass er und baute Geigen, bis seine eigne Seele, wie der Ton einer solchen, zum himmlischen A gestimmt, bei der sanften Berührung des grossen Fiedlers Tod davonschwebte, um da droben das grosse Orchester der Seelen zu schwellen. Antonius Stradivarius starb am 19. Dezember 1737.

Der Einfluss dieses ausserordentlichen Mannes auf die Geigenbaukunst und auf die musikalische Kunst überhaupt ist leicht zu bemessen. Es war ein Einfluss: erstens durch seine zahlreichen Schüler und Nachahmer, welche die Vorschrift und das Vorbild des Meisters direkt in ihre eignen gegründeten Werkstätten trugen und auf diese Weise die Welt mit wertvollen Erzeugnissen bereicherten; zweitens durch die Nachahmung seiner Modelle für die Massenproduktion von Geigen, in der bis heutigen Tages die Stradivari-Nachbildungen den Hauptbestandteil ausmachen; drittens und nicht zum wenigsten durch die mächtige Anregung, welche seine unvergleichlichen Instrumente der reproduktiven und schöpferischen musikalischen Kunstwelt von Corelli bis auf die Gegenwart gegeben haben.

Sein Einfluss

Von seinen Schülern erwähnte ich bereits seine zwei Söhne Francesco und Omoboni, mit denen der ruhmreiche Name, soweit er die Geigenbaukunst anbetrifft, ausgestorben ist. Von diesen war Francesco der bedeutendere. Er vollendete eine Anzahl Instrumente seines Vaters nach dessen Tode; daneben verfertigte er auch einige ausgezeichnete Violinen, die seine eignen Zettelinschriften tragen. Seltsamer- und bedauerlicherweise schuf er in der Folge ein eignes Modell, welches den Vergleich mit dem seines Meisters

Seine Schüler

nicht aushielt. Er starb bereits sechs Jahre nach seinem Vater, nachdem sein Bruder Omoboni ihm bereits ein Jahr früher im Tode vorangegangen war. Alle drei, der Vater und seine beiden Söhne wurden in derselben Gruft in der Kirche Domenico beigesetzt.*)

Zu grösserer Bedeutung gelangte Carlo Bergonzi (1712—50), einer von Stradivaris besten Schülern und Nachahmern. Er mietete nach des Meisters Hinscheiden dessen Haus und Werkstatt und etablierte sich in Cremona, unterstützt von seinen zwei Söhnen Nicolaus (1730—50) und Michelangelo. Carlo Bergonzis Geigen zeichnen sich durch sorgsame Arbeit und grossen, edlen Ton aus; sie sind infolgedessen, seitdem die echten Stradivari-Violinen unerschwingliche Preise erreicht haben, sehr von ausübenden Künstlern gesucht.

Nicolaus und Michelangelo Bergonzis Instrumente fallen erheblich gegen die ihres Vaters ab.

Gleich ausgezeichnet, wenn nicht in mancher Beziehung noch vorzüglicher als Bergonzis Geigen, sind die von Lorenzo Guadagnini, eines anderen von Stradivaris Schülern, der sich in Cremona niederliess und den Geigenbauerruf dieser Stadt noch für einige Jahrzehnte erhalten half. Seine Violinen sowohl wie die seines Sohnes, Joannes Baptista Guadagnini, der in Parma (1750—85) wirkte, gehören zu den am höchsten geschätzten Cremoneser Instrumenten zweiten Ranges. Ton und äussere

*) Leider ist die geweihte Stelle nicht mehr zu ermitteln. Bei dem Niederreissen der Kirche und der Umgestaltung des Terrains zu einem öffentlichen Parke wurden Stätte und Gebeine verschüttet. Nur der Grabstein blieb erhalten.

Erscheinung sind hier von gleich auffallender Vollkommenheit.

Mit dem wohlbekannten Namen von Alexander Gagliano (oder Galiano), der in der Folge der Gründer einer hervorragenden, in Neapel ansässigen Geigenbauerfamilie wurde, und den Venezianern Francesco Gobetti und Domenico Montagnana, deren Instrumente grossen verdienten Ruf geniessen, ist die Zahl von Stradivaris Schülern und Nachahmern zwar durchaus nicht erschöpft,*) aber sei hier abgeschlossen. Wir eilen jetzt zu dem bedeutendsten von allen nach Stradivari, (wie wenigstens geglaubt wird), zu Giuseppe Guarneri oder, wie er auch genannt wird, Joseph Guarnerius del Gesù.

---

*) Siehe Anhang.

KAPITEL XXII

GIUSEPPE GUARNERI DEL GESU

In allen Künsten hat es unter ihren grossen Vertretern Männer gegeben, die sich von den übrigen abhoben, wie sich ein fantastisch geformter Grat oder Kegel in der stillen klaren Kontur einer fernen Bergkette abhebt; Männer, die ebensosehr durch ihre Persönlichkeit wie durch die Stärke und Ursprünglichkeit ihres Genies auffielen, die wir ihrer Fehler wegen, die so gross sind wie ihre Fähigkeiten, nicht ganz und gar lieben und verehren können, aber von denen wir nicht wegkommen können, die uns fascinieren, im Geiste verfolgen, die wir bewundern müssen, während wir ihre Schwächen bemitleiden, und vor deren Grösse wir uns beugen, weil uns der Massstab dafür fehlt.

Ein solcher Mann war Paganini; Turner ein anderer. Ein solcher Mann war auch Joseph Guarnerius del Gesù. Wenn man sein Genie mit dem von Antonio Stradivari vergleicht, erscheint es so recht in seinem eignen stärksten Lichte und Schatten. Dort füllte das Genie harmonisch die ganze Persönlichkeit, war eins mit ihr; hier wirkt es

Im stärksten Licht und Schatten

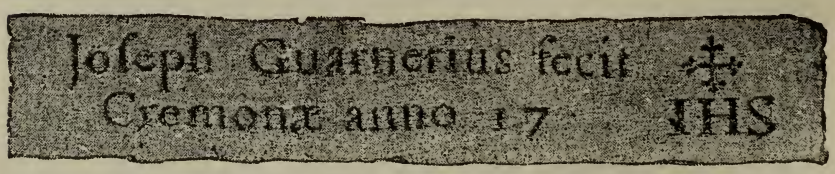


Fig. 28. Geigenzettel von Joseph Guarnerius. (Aus: Paul de Wit, 400 Geigenzettel alter Meister, Leipzig 1902)

Aufruhr, rennt wild, ist einmal Herr, das andere Mal der Sklave.

Fragezeichen

Giuseppes Geschichte ist kurz und traurig, und Fragezeichen gibt es überall darin, — von dem mysteriösen Zeichen, ✝ IHS welches seinem Namen auf den Zetteln beigefügt ist, und nach dem die Geigenwelt ihn del Gesù oder del Jesù zu nennen gewöhnt ist, bis zu dem nicht minder unerklärlichen Ursprung seines phänomenalen Talentes und Könnens. Nur was die Historiker und Kenner in dem zweifelhaften Symbolismus seiner Werke zu lesen imstande gewesen sind und karge vom Volksmunde überlieferte Berichte geben Aufschluss über sein wechselvolles Leben.

Eltern und Verwandte

Joseph, soviel ist sicher, wurde in Cremona am 8. Juni 1683, also ein Jahr vor Nicolaus Amatis Tode geboren, als der Sohn von Maria Locadella und Joannes Baptista Guarneri, einem Bruder des alten Andrea. Geigenmacherblut mag also wohl in Josephs Adern geflossen sein, am Ende von irgend einem unbekannten Lautenmacher-Urahn her, obwohl es nicht wahrscheinlich ist, dass sein Vater dem Berufe seiner Verwandten folgte, da keine Instrumente mit Joannes Baptistas Namen vorhanden sind. Aus dem oder jenem Grunde wurde auch jung Giuseppe nicht zu seinen älteren Vettern Joseph und Petrus in die Lehre getan, sondern — wenn wir uns auf Fétis und andere Historiker verlassen können, — zu Antonio Stradivari, der damals, (d. h. am Ende des 17. Jahrhunderts), sich seiner besten Schaffensperiode näherte.

Wie lange Joseph in Antonios Werkstatt arbeitete und mit welchem Einfluss auf sein keimendes Talent, sagen die Historiker nicht. Erst vom Jahre 1725 an

erscheinen Instrumente mit seinem Namen; er war dann ein Mann von 42 Jahren. Hatte er sich damals erst etabliert? Das wäre spät für einen geschickten Mann zu jener Zeit in Italien gewesen. Aber wenn auch — sicherlich hatte er doch vordem Geigen gebaut. Was ist aus denselben geworden, oder wie waren sie bezeichnet?

Vergeblich sucht man nach einer Antwort auf diese und ähnliche Fragen. Vergessenheit hat ihren Schleier für immer über diesen Teil von Giuseppes Geschichte gezogen. Was aber sagen darüber seine Werke in ihrer sinnesdunklen Sprache, von Bogen, Linien, Form, Holz, Arbeit, Lack?

Erste Versuche

Nach Fétis waren Josephs „erste Versuche — im Alter von 42 Jahren —“ nicht ausgezeichnet durch irgendwelche charakteristische Merkmale von Originalität; nur eine gewisse Gleichgiltigkeit in der Wahl seines Materials, der wechselnden Formen und im Lacke macht sich bemerkbar. Wie sollen wir dies verstehen? Wenn der fabulierenden Meinung gestattet ist an der Hand verstreuter, ungewisser Gerüchte diese fragwürdigen Wegzeichen des Historikers und Forschers zu deuten, so möchte die folgende Erklärung nicht ganz unwahrscheinlich sein.

Fakta und Deutung

Giuseppe lernte die Kunst des Geigenbauens nicht, wie gemeinhin angenommen wird, von Stradivarius, sondern von einem anderen Meister, wer er auch immer gewesen sei.*) Stradivarius würde, zu-

*) Seit dem Verfassen der englischen Ausgabe meines Werkes finde ich diese Meinung in einer Reihe im „Strad“ erschienenen Artikel von der Feder Mr. Horace Petherick's, einer bekannten Autorität in Sachen des Geigenbaues, be-

mal zu einer Zeit, als sein Genie schon zur vollen Reife gelangt war, sicher einen jungen, wenn auch noch so talentierten Zögling beeinflusst haben, gerade wie er andere Schüler, Bergonzi, Guadagnini und Gagliano beeinflusste. Hiervon ist nirgends eine Spur in Josephs frühesten Erzeugnissen zu entdecken. Möglicherweise kam auch Giuseppe wirklich zu Antonios Werkstatt als Lehrling, lief aber nach kurzer Zeit davon und zu einem weniger peinlich genauen Lehrmeister.

Nehmen wir das an, so ist es nicht schwer, sich das Weitere zusammenzustellen. Das Genie in Giuseppe fühlt demnächst seinen Weg, aber der Charakter ist schwach. So kommt Giuseppe nicht vorwärts wie er sollte, und wie es anderen mit weniger Talent gelingt. Sein Vetter Joseph hilft ihm, nimmt ihn zu sich und gibt ihm Arbeit; — die kleinen Formate, die Giuseppe im Anfange pflegt, scheinen auf ein solches Verhältnis hinzudeuten —. So gehen die Jahre hin. Dann versucht Giuseppe selbständig zu sein, denn er ist nun 42 Jahre alt. Aber schlechte Gewohnheiten und seine Armut stehen im Wege, und das Resultat ist die Qualität seiner Arbeit, wie von Fétis angeführt: schlechtes Holz und sorglose Ausführung.

Schlechtes Holz und sorglose Arbeit

Dann kommt — gleichfalls nach Fétis — einige Jahre später eine Zeit: „da finden wir seine Instrumente mit Sorgfalt gemacht. Das Holz für die Zargen und den Boden ist von vorzüglicher

---

stätigt. Mr. Petherick erklärt, dass der Lehrmeister von Joseph Guarnerius ein gewisser Andrea Gisalberti war, ein Geigenbauer, der mit den älteren Brescianer Meistern in Verbindung stand.

Qualität und nach dem Spiegel*) genommen; das Tannenholz für die Decke ist gut gewählt, und der Lack, biegsam und von schöner Farbe, hält einen Vergleich mit dem von Stradivarius aus.

Zweite Periode

Die Instrumente dieser Periode sind von kleinem Formate, ihre Konturen sind glücklich empfunden, und die leichte Wölbung fällt gegen die Äderung in eine sanfte Biegung (Hohlkehle) ab.“ — Alsdann fährt Fétis fort, von den Stärkegraden des Holzes in diesen Instrumenten (namentlich In der Mitte des Bodens) zu reden, welche nach seiner Meinung zu dick „und ein radikaler Fehler sind, wodurch die Elastizität und Freiheit der Schwingungen, und infolgedessen der Klang geschädigt wird.“ Er endet mit der Bemerkung: „der Stempel der Originalität ist augenfällig in ihnen (den Instrumenten), ungeachtet der veränderlichen Formen, in denen sich der Künstler noch immer gefällt.“

Dritte Periode — Meisterstücke in Form und Farbe

Es mag hier hinzugefügt werden, dass dieser, — nach Fétis —, zweiten Periode eine dritte gefolgt ist, der glücklichsten und grössten in Giuseppes Leben, wo sein Genie Meisterstücke von Form und Farbe auswirft, wie ein Krystall Strahlen. Die Violinen sind gross und klein; die Arbeit ist vollendet, der Lack überaus fein und elastisch, und von herrlicher Farbenpracht; der Ton gleicht dem von Stradivaris besten Erzeugnissen, und über allen seinen Schöpfungen liegt ganz der Reiz einer ebenso kraftvollen wie abwechslungsreichen Ursprünglichkeit.

Und was sagt alles dies? Was war der ver-

*) Über die zwei verschiedenen Schnittarten des Holzes zum Zwecke des Geigenbaues, siehe, Fétis: Stradivarius Seite 49.

borgene Hebel zu diesem glücklichsten Stadium in unseres Künstlers Schaffen?

War es Erfolg? Ja — aber vielleicht war es erst noch etwas anderes. Vielleicht war es erst der reine, veredelnde, aufrichtende, stärkende Einfluss der Liebe, der Einfluss eines edlen Weibes,*) das ihm beistand, ihn anspornte, das ihn von der Weinstube und den Vergnügungslokalen fernhielt, das für ihn sich abmühte, für ihn sparte, damit er vorwärts käme. Und vorwärts kam er — aber — jetzt kommt die vierte Periode in Giuseppes Leben, von der Fétis sagt: — „Ganz plötzlich, unmittelbar nach diesem glorreichen Abschnitt in seiner Laufbahn wurde Guarnerius sich selbst so untreu in den Instrumenten, die aus seiner Hand gingen, dass man sie unmöglich als seine Erzeugnisse erkennen würde, wenn nicht der Stempel der Originalität in gewissen Details, welchen er sich bis zuletzt bewahrte, uns dessen versicherte. Schlechtes Holz, schlechte Arbeit, schlechter Lack berühren in denselben das Auge des Kenners peinlich, wie die entartete Frucht eines grossen, aber verkommenen Talentes.“

Vierte Periode

Ich sagte vorher, Giuseppe kam vorwärts, sein Erfolg war würdig seines Genies, — bis eines Tages der Böse in irgendeiner Form oder Gestalt ihn von dem süssen Hafen der Liebe und des Friedens, der Arbeit und des Erfolges wieder weglockte; und er sank, schneller als er gestiegen war, tiefer und tiefer, in seinem Falle die unglückliche Gattin mitreissend. Endlich landete er — im Gefängnis.

*) Einem Bericht zufolge, den Fétis erwähnt, war er mit einer edelgesinnten jungen Tirolerin verheiratet, die ihm bei der Arbeit half.

Joseph Guarnerius im Gefängnis

Joseph Guarnerius im Gefängnis! Man kann sich leicht ein Bild von diesem Manne machen, wie er von dem unseligen Traume eines dissoluten, unwiderbringlich verlorenen Lebens erwacht, vom Gewissen und mehr noch von dem zur Untätigkeit verdammten Genie in ihm gequält, welches nach Arbeit schreit, — Arbeit — Arbeit, um sich seine Krone zu verdienen, — nicht mehr eine Krone des Ruhmes, sondern nur der Ruhe. Welche Qual für einen Mann wie er, so die Tage wie an Krücken durch verstaubte und vergitterte Gefängnisfenster vorüberkriechen zu sehen, vielleicht das alte, wohlbekannte Läuten der Kirchenglocken zu hören, das ihn einst zur Abendzeit von der Arbeitsbank in die Arme der Liebe rief, — armer Giuseppe!

Genug. Eine gütige Vorsehung sandte ihm noch einmal einen Engel in der Gestalt eines Weibes. Eine rührende Überlieferung sagt, dass die junge Tochter des Gefängniswärters Mitleid mit dem unglücklichen Manne hatte, dass sie Holz für ihn besorgte, Werkzeuge, gute oder schlechte, und Lack, wo immer sie ihn billig von diesem oder jenem Geigenmacher auftreiben konnte.

Und Joseph Guarnerius mit seinem fieberischen, schlechtgenährten Körper, ging an die Arbeit und baute Geigen; — ach, jede Art von Geige war gut genug, wenn sie nur Frieden für seine Seele und ein bisschen Geld einbrachte, um mehr Holz und Lack zu kaufen. Und sein guter Engel ging und verkaufte die Geigen auf der Strasse für jeden Preis, den man ihr anbot, und kaufte das Gewünschte, und mit weiblich mitleidsvoller Zärtlichkeit ausser dem Lacke und dem Holze auch kleine Dinge für die Bequemlichkeit.

So arbeitete Giuseppe im Gefängnis, bis eines Tages im Jahre 1745 sein Schutzherr Jesus Werkzeuge, Holz und Lack ihm aus den müden, zitternden Händen nahm und die Gefängniszelle in das Paradies verwandelte.

Der grösste Meister nach Stradivarius

Joseph Guarnerius del Jesù war der grösste Meister des Geigenbaues nach Stradivarius. Seine besten Instrumente erregen die Bewunderung des Kenners, Künstlers und Dilettanten; sie sind Schätze in ihrer Art, die um so kostbarer sind, je weniger es deren gibt. Zu seinen Lebzeiten wurde der Künstler nicht nach seiner Grösse gewürdigt. Noch zu Anfang des vorigen Jahrhunderts erzielten seine besten Instrumente im Vergleich zu Stradivaris Meisterstücken nur verhältnismässig bescheidene Preise, bis erst Paganinis ausgesprochene Vorliebe für eine Joseph Guarneri del Jesù, welche er seine Kanone nannte, die Aufmerksamkeit der gesamten Geigerwelt auf die Vorzüge dieser wunderbaren Instrumente lenkte.

Gross-Meisterperiode endet

Mit Joseph Guarnerius endet die Gross-Meisterperiode in der Geigenbaukunst. Zwar folgte noch ein schöner, reicher Nachwuchs von Geigenmachern zweiten, dritten und vierten Ranges in verschiedenen italienischen Städten, eine beinahe fieberhafte Tätigkeit machte sich bemerkbar, als ob diese Männer — noch im Besitze der vollen Erbschaft ihrer Meister und Vorgänger — ein Vorgefühl gehabt hätten, dass mit ihnen die Kunst abnehmen oder sterben würde und sie die Welt wohl versorgt für spätere Zeiten lassen müssten. Aber gegen das Ende des-

Ein Nachwuchs

selben Jahrhunderts, in Cremona, wo die Kunst zuerst geblüht, beginnend und sich von dort weiter verbreitend, liess sich langsam Schweigen auf die einst so geschäftigen Werkstätten nieder; und heute wächst das Gras vor den Haustüren und in den verlassenen Strassen. Einer nach dem andern gingen die mühsam Schaffenden zu ihrer wohlverdienten Ruhe ein, und mit ihnen gingen nach und nach die unbezahlbaren, zwei Jahrhunderte hindurch gesammelten Geheimnisse des Lackes, der Arbeit und des Holzes verloren. Oder war es nicht so? — Ehe wir versuchen diese Frage nach dem besten Willen und Wissen eines Enthusiasten zu erörtern, wollen wir kurz die ausseritalienischen Länder betrachten. Was war ihr Beitrag zur Kunst des Geigenbaues?

KAPITEL XXIII

GEIGENBAUKUNST IN FRANKREICH, ENGLAND UND DEUTSCHLAND

Duiffoprugcar war in Frankreich gestorben und begraben. Er mag einige Schüler in Lyon hinterlassen haben, aber sein grosser Geist blieb nicht bei ihnen. Mit nächster Geisterpost floh er zur Heimatsstätte seiner Kunst, nach Italien, in das Tal des Po zurück, um dort jung Da Salo und Andreas Amati in ihren Träumen zu besuchen. Wir finden keinen Geigenbauer von Ruf in Frankreich, als bis, viel später, in Italien die Kunst bereits ihren Höhepunkt erreicht hatte oder im Niedergang begriffen war. In der Tat, wenn wir von Nicolaus Lupot (geb. 1758 in Stuttgart, gest. 1824 in Paris), welcher hochgeschätzte Geigen und Celli nach Stradivaris Modellen und Regeln baute, absehen, und einige wenige andere Meister ausnehmen wie Nicolas und François Medard*) (1680—1720), Ambroise de Comble (1730—60) und John Vuillaume de Mirecourt (1700—1740) (die Fétis als direkte Schüler von Stradivarius erwähnt), sowie Jaques Bocquai (1700—30), Claude Pierrey (1725), Louis Guersarr (1760) und in jüngerer Zeit Charrot, Gand und D. B. Vuillaume, so ist Frankreichs Beitrag zu der Liste berühmter Meister sehr klein, und auch die Besten sind

Kein Französischer Geigenbauer von Ruf

Am besten bekannt

*) Ein Henri Medard war der Gründer der grossen Geigenfabrikation zu Mirecourt.

Beitrag klein

nur Nachahmer. Dies scheint seltsam, wenn man bedenkt, wie künstlerisch veranlagt und leicht erregt die Franzosen als Nation sind, und wie gerade diese Kunst in ihrer reizvollen Einfachheit sie angesprochen haben sollte, abgesehen davon, dass Frankreich doch einst die Wiege und Pflanzstätte des Rebecs und der frühen Viola, das Heim des Troubadours war. War es vielleicht die Zentralisation allen künstlerischen Lebens in Paris, welches den Provinzen gerade die für die Ausübung dieser Kunst besonders geeigneten Elemente nahm?

Aber obwohl Frankreich sich nicht der Molières, Balsacs, Victor Hugos und François Millets der Geigenbaukunst rühmen kann und was auch immer der Grund dieser Unfruchtbarkeit gewesen sei: es hat

Geschickte Nachahmer

eine Reihe von Männern hervorgebracht, welche die Kunst des Nachahmens verstanden, — auch eine Kunst, zweifellos eine sehr nützliche, wenn auch mit Gefahr verknüpft für den, der sich ihr ausschliesslich, mit Aufopferung aller Ursprünglichkeit hingibt. In dieser Hinsicht sind die französischen Geigenbauer fast unübertroffen geblieben. Es mag gerade ihre Geschicklichkeit im Nachahmen gewesen sein, welche die französischen Meister, von Medard und De Combre (oder De Comble) herab, lehrte, von allen Originalitätsversuchen abzusehen, die sich höchstwahrscheinlich doch als nutzlos herausgestellt haben würden, und sich auf die Ausübung ihres speziellen Talentes zu beschränken. Bis zum heutigen Tage wird deshalb auch der Dilettant, der Verlangen nach einer alten Geige trägt und nicht in der Lage ist, ein besseres italienisches Instrument zu erstehen, das

Gewünschte am sichersten unter der grossen Anzahl von Violinen suchen, welche die verschiedenen französischen Meister dritten und vierten Ranges hinterlassen haben. Das Holz ist gewöhnlich mit Kenntnis und Sorgfalt gewählt, die Arbeit gut, der Lack dauerhaft und anziehend in der Farbe; vor allem ist das Modell in den meisten Fällen das von Stradivarius oder Joseph Guarnerius.

Der Geigenbau in England

Wenden wir uns zu England, so finden wir gleichfalls anerkennenswerte Bemühungen auf dem Gebiete des Geigenbaues. Man braucht nicht auf einen Vater und Sohn Ross zurückzugreifen, welche in London 1562—1600 tätig und nur Violen- und Lautenmacher waren; noch auf einen gewissen Aldred und Richard Hume von Edinburg, gleichfalls Lautenbauer des 16. Jahrhunderts. Aber selbst aus einer so entfernten Zeit wie 1578 ist der Name J. Pemberton, als der mögliche Erbauer der bekannten jetzt im South Kensington-Museum in London ausgestellten Geige auf uns gekommen. Es wird gesagt, dass die Königin Elisabeth dieselbe ihrem Günstlinge, dem Grafen Leicester geschenkt habe. Die Wappen beider Persönlichkeiten sind in Silber auf dem Griffbrett und die Jahreszahl 1578 mit den Initialen J. P. auf dem Saitenhalter eingegraben. Das Instrument wird von Hawkins und Dr. Burney in beider „history of music“ erwähnt, ist aber mehr ein Gegenstand der Neugierde, als von wirklichem musikalisch-historischen Werte.

Späteren Datums als dieser, wenigstens in Bezug auf den Geigenbau legendenhafte Meister, ist ein gewisser Jacob Rayman, ein geborener Tiroler, der die Stainer-Modelle in England eingeführt haben soll.

Englische Meister im 17. und 18. Jahrhundert und später

Er lebte in London um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Andere Meister der zweiten Hälfte des 17. und des Anfangs des 18. Jahrhunderts sind: Edward Pamphilon, Barak Normann (1688—1740), der beste alt-englische Geigen- und Violenbauer und ein Nachahmer von Maggini; Cuthbert Urquhardt, William Addison (1670) und Thomas Cole (1690), ein berühmter alter Meister.

Im Laufe des 18. Jahrhunderts treffen wir mehrere ausgezeichnete Namen: am bekanntesten unter ihnen ist Richard Duke (Holborn, London 1768), der die besten Stradivari-Modelle und auch Amati und Stainer in höchst verdienstvoller Weise kopierte, und Benjamin Banks (Salisbury 1727—95), einer der allerbesten englischen Meister, dessen Instrumente mit Recht geschätzt werden.

In noch späterer Zeit und bis herab auf uns sind vielleicht am besten bekannt: John Thomas Hart (1805—74), eine Autorität in seinem Fache und Kenner der italienischen Meister; William Ebworth Hill und Sons, die Nachkommen von William Joseph Hill (siehe Anhang); sowie Thomas Dodd und Tubbs, berühmt ihrer Bogen wegen, die zu den besten zählen.

Diesen und den im Anhange angeführten, die Geigenbaukunst in England repräsentirenden Namen könnte man ohne Zweifel noch viele andere hinzufügen,*) aber es wäre falscher Patriotismus, behaupten zu wollen, dass ihre Träger — obwohl sie in einzelnen Fällen Originalität in gewissen Details offen-

Eine gewisse Originalität in Details

*) Siehe auch das vor kurzem erschienene Werk, English Violin-makers, by Meredith Morrison; Chatto und Windus, London 1904.

baren — mehr als treue und geschickte Nachahmer der italienischen und Tiroler Meister waren. In der Tat muss, vom Gesichtspunkt der reinen Kopierkunst aus betrachtet, zugestanden werden, dass sie ihren französischen Nachbarn bedeutend nachstehen. Wahrscheinlich hatte das Klima etwas damit zu tun, wenigstens bezüglich des Holzes und Lackes, — gerade wie es auf die Fabrikation von Darmsaiten Einfluss hat, welche an Güte abnehmen, je weiter entfernt sie von dem sonnigen Klima Gaglianos*) verfertigt werden.

Getreue Nachahmer, aber den französischen nachstehend

Deutschlands (einschliesslich Österreichs) Beitrag zur Kunst des Geigenbaues ist auch im ganzen genommen imitatorischer Natur, aber mit dem Unterschiede, welcher es in eine vorteilhaftere Stellung gegenüber anderen ausseritalienischen Ländern rückt, dass es den Ursprung seiner Kunstausübung unmittelbar auf einen seiner eignen Söhne nämlich, Jacob Stainer, zurückführen kann. Dieser Tiroler Meister ist wahrhaftig und unbestreitbar der Gründer des deutschen Geigenbaues, denn obgleich eingewendet werden könnte, dass auch Stainer ursprünglich mehr oder weniger italienische (Nicolaus Amatis) Kunst widerspiegelte — seine Arbeiten sind ureigen genug, ihm diese Auszeichnung zu verdienen. Der Einfluss der cremoneser Schulen begann sich erst etwas später in Deutschland wie anderorts fühlbar zu machen. In Stainers be-

Die Geigenbaukunst in Deutschland und Österreich

*) Die bedeutendsten Saitenfabrikanten in Italien, Nachkommen des berühmten Geigenbauers desselben Namens, Alexander Gagliano. Siehe Stradivaris Schüler.

scheidener Werkstatt zu Absam lagen die Quellen der weitverzweigten Tätigkeit, die sich in Deutschland in der Folge entfaltet hat und die namentlich in einer Richtung zu einem stattlichen Strome nationalen Einkommens und nationalen Stolzes geworden ist.

Man dürfte vielleicht diese Tätigkeit im deutschen Vaterlande in drei Klassen teilen. — Erstens: die legitime, künstlerische Nachahmung von geschulten, tüchtigen Geigenbauern, welche zufrieden waren, ihren Stainer und die Cremoneser Meister so getreu wie möglich zu kopieren, selbst bis zu dem Grade gelegentlicher kleiner Täuschungen, um ihre Erzeugnisse wie echte erscheinen zu lassen und in seltenen Fällen (und weniger zu ihrem Ruhm) sie auch als echt zu verkaufen.*)

Künstlerische Nachahmung

Zweitens: Das Pfuschen, Ausschachteln usw. von Sonderlingen, welche der Versuchung, Stainer und die italienischen Meister verbessern zu wollen, nicht zu widerstehen vermochten und nicht allein klangliche Unmöglichkeiten, Monstrositäten schufen, indem sie ihrer ungeschulten Originalitätswut freien Lauf liessen, sondern auch viele wertvolle italienische Erzeugnisse für immer verdarben. Auch halfen sie so, das langsam wachsende Renomee der legitimen Meister daheim und im Auslande zu schädigen.

Die Pfuscherei von Sonderlingen

Drittens: Die Massenfabrikation von Instrumenten, wie sie heute in mehreren Geigenbau-Centren in Deutschland vor sich geht, mit grossem Vorteil

*) Dasselbe wird übrigens auch dem berühmten J. B. Vuillaume nachgesagt.

sowohl für die Produzierenden als für die musikliebende Welt im allgemeinen.

Armer Stainer — liess er sich träumen, dass sein Einfluss derart sein würde? Von der ersten Klasse, den tüchtigen deutschen und österreichischen Geigenbauern, brauchen wir kaum ausführlicher zu reden. Sie waren einmal zahlreich und sind heute eine Legion. Einen oder mehrere findet man in jeder grösseren deutschen oder österreichischen Stadt, und viele sind eine Zierde ihres Berufes. Ihr Ruf ist jedoch mit wenigen Ausnahmen ebenso wie der der meisten englischen Meister bis jetzt mehr oder weniger lokal geblieben. Von den älteren, international bekannt gewordenen, erwähnen wir hier nur kurz: Egidius Matthias und Sebastian Klotz (1660—1784)*); Matthis Albani und Sohn (1621—1709); Joh. Andreas Kämbl (1635); Matthias Hornstainer, Daniel Achatius und Johann Joseph Stadelmann (1714—44); Andreas Ferdinand Mayr (1750); Altmann; J. N. Eberle (1750); Joseph Paul Christa (1730); Carl Ludwig Bachmann (1765) und Franz Anton Ernst (1760—80). Andere Meister findet der Leser im Anhange erwähnt. Über die zweite Klasse, die Verbesserungswütigen, Pfuscher und Ausschachteler können wir mit Stillschweigen hinweggehen:

Eine Zierde ihres Berufes

„Unklug waren und vermessen
Ihre Taten; ihre Namen
Sind zur Strafe drum vergessen.“

*) Die Jahreszahlen hier, wie in Verbindung mit anderen Meistern, geben nur die Zeit ihres Schaffens an, soweit dieselbe durch hinterlassene Instrumente zu bestimmen gewesen ist.

So bleibt nur von der dritten Art von Tätigkeit zu reden übrig. — Jacobus Stainer hatte zwei Schüler mit Namen Klotz, nämlich Egidius Klotz, der Vater (1660—75*) und Matthias Klotz, der Sohn (1660—1720), beide gleich geschickte Männer und getreue Nachahmer ihres Meisters. Matthias arbeitete auch in Cremona und Florenz und liess sich, nachdem er genug gelernt, bald nach Stainers Tode in seiner Heimatstadt Mittenwald, einem kleinen Orte der bayrischen Alpen nieder, wo gutes Material für seine Instrumente in Fülle und leicht erreichbar war. Er gründete dort ein zweites Cremona im Kleinen. Klein ist kaum das rechte Wort, ausgenommen im künstlerischen Sinne; denn Mittenwald wurde die Wiege der Massenfabrikation von Streichinstrumenten in Deutschland.

Was Matthias begonnen, setzten sein Sohn, Sebastian Klotz, und nach diesem Matthias Hornstainer (Sebastians Schüler) fort und sie entwickelten den Geigenbau bald zum grossen lukrativen Geschäft.

Massenproduktion

Ein schnell wachsendes Bedürfnis nach noch billigeren Instrumenten, als Mittenwald lieferte, rief ähnliche Industrien in den zwei kleinen Orten (Dörfer zuerst) Klingenthal und Markneukirchen an der sächsisch-böhmischen Grenze ins Leben. Beide zusammen produzieren heute die grösste Anzahl billiger Geigen in der Welt*).

Wie bereits von Hornstainer in Mittenwald eingeführt, geht hier die Fabrikation von Streichinstrumenten nach dem Prinzip der geteilten Arbeit vor sich

*) Mirecourt, in Frankreich, nicht ausgenommen.

Die ganze Bevölkerung trägt sozusagen dazu bei, von dem kleinen blondlockigen Mäuschen, das der Mutter oder älteren Schwester den Lackiertopf hält — denn die Frauen besorgen meist das Lackieren, — bis zum erfahrenen alten Meister mit vielen Gesellen, welche mit der Hand oder Maschinen die Bretter für Decke, Boden, Zargen schneiden und herrichten, und sie zusammenleimen*).

Es ist ein grosses Fiedelmacherreich, welches der Fremde in Markneukirchen betritt. Die Könige da — denn es gibt mehr als einen — sind nicht grosse Fiedler oder grosse Fiedelmacher, sondern Männer, die das Kaufen (von Holz), Verkaufen und Exportieren besorgen, Männer der Kontobücher und Bankdepositen. Ihre Armeen sind die Arbeitenden, Generäle, Hauptleute, Rekruten und Freiwillige:

„In den Häusern ist's lebendig —
Jung und alt sind bei der Arbeit;
Leimgeruch, Stimmgemurmel,
Und das Surren von Maschinen;
Geigen auf Befehle macht man,
Von drei Mark an für das Dutzend,
Bis zu hundert Mark für eine;
Einfach, reich, in allen Arten,
Stainer, Ruger, Klotz, Amatis;
Guarneris, Stradivaris:
Das ist Geigen-Markneukirchen
An der sächsisch-böhm'schen Grenze."

Die Ausfuhrzahlen sind erstaunlich. Hier folgt ein in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung im Jahre 1800 erschienener Bericht**):

*) Auch eine Geigenbauschule und ein Museum für alte Instrumente gibt es in Markneukirchen.

**) W. J. v. Wasielewski: Die Violine und ihre Meister.

„In Markneukirchen arbeiteten Jahr ein, Jahr aus:

78 Meister (mit Gesellen u. Lehrlingen) an Geigen, Bratschen und Bässen
26 „ „ „ „ „ „ Violinbogen
30 „ „ „ „ „ „ Darmsaiten

In Klingenthal:

85 Meister (mit Gesellen und Lehrlingen) an Violinen.

Das Minimum von producirten Geigen in beiden Plätzen ist 36000.“

Was mag das Minimum heute, nach hundert Jahren sein? Und was in hundert Jahren von heute?

O! Ihr Geister Duiffoprugcars, Da Salos, Andrea Amatis und Jacobus Stainers! — Und diese vielen hunderttausend Geigen haben ebensoviel Hunderttausende glücklich gemacht — manche wohl auch unglücklich, — Menschen in allen Teilen der Erde, in allen Verhältnissen des Lebens, auf den Höhen, in den Tiefen, in den Wäldern, in den Pampas, — Menschen an den Grenzen der Zivilisation, in reinlichen, freundlichen Vorstadthäusern und in dunklen Hintergassen und noch dunkleren Höfen unserer grossen Städte. Ja — gesegnet sei die Geige, gepriesen Markneukirchen, Klingenthal und Mirecourt!

KAPITEL XXIV

IST'S EIN GEHEIMNIS?

Was, — Geigen zu bauen wie jene alten Cremoneser Meister? „Von Geheimnis kann dabei gar nicht die Rede sein", sagt dein moderner Verfertiger von Violinen, Bratschen und Celli; „Das ist alles eine alberne Fabel," und er versucht zu lächeln — um den deiner leicht verwundbaren Stelle beigebrachten Schlag, wie er denkt, zu lindern — jenes liebenswürdige, verachtungsvolle Lächeln, das solch höheres Wissen gerne, einem Ignoramus wie du gegenüber, annimmt.

„Aber der Ton?" bemerkst du leise.

„Wird" — sagt er mit Betonung, „in hundert Jahren genau so gut sein als der von irgendeinem jener jetzt gepriesenen Meisterstücke von Guarneri und Amati."

„Aber der Lack?" stammelst du; — und Mut fassend, wenn du ihn etwas aus der Fassung gebracht siehst, — fährst du fort: „Dieser," und du zeigst auf eine seiner eigenen Schöpfungen, „sieht so schrecklich . . . hm — so gräul . . . — hm — so rot — hm — neu — aus?" —

Aber schnell ist er in Harnisch und überwältigt dich mit Kennerwaffen. „Warten Sie", sagt er, „bis diese Geige ein wenig gespielt und gehandhabt worden ist, und sie wird wie Wachs glänzen. Der beste Öllack ist dies, den es gibt; — nehmen Sie mein Wort darauf; dieses — hm — ein wenig rötliche — hm — neue Aus-

sehen — dunkelt nach — oder reibt sich ab mit der Zeit." —

Und so fährt er fort, dich zu überzeugen, dass seine Violinen genau so wie die Cremoneser gemacht sind, und dass seine Geigen in weniger als fünzig Jahren genau so wie deine Cremoneser klingen werden und dass, kurz gesagt, du ein armer Narr bist, je anders gedacht zu haben. Aber natürlich du weisst jetzt Bescheid (nur kaufst du seine gepriesenen Geigen noch nicht gerade heute). Du fängst an zu glauben, dass er recht haben muss — bis du aus dem Laden heraus bist, und dann murmelst du mit galiläischer Dickköpfigkeit (oder ist's Überzeugung?) „und es ist doch ein Geheimnis, muss es sein — trotz alledem . . . aber worin besteht es?"

Ja, was ist es? die Instrumente dieser italienischen Meister sind kopiert worden, dass man sie kaum von den Originalen zu unterscheiden vermag. Durch das Mikroskop hat man das Holz derselben untersucht; Splitter davon hat man getrocknet, geröstet, zu Staub gestampft und wieder komprimiert, gedämpft, getränkt in Wasser und Essig und präserviert in Spiritus; man hat die Masse, die Stärkeverhältnisse von Decke und Boden mit der äussersten Genauigkeit, mit den feinsten, zu Gebote stehenden Instrumenten bis zum hundertsten Teile eines Zolles, der Breite eines Haares, gemessen. Kurz, die allerkleinste Kleinigkeit hat man zum Gegenstand des eingehendsten Studiums gemacht, theoretisch sowohl wie praktisch und mit der dadurch gewonnenen Einsicht und Erfahrung die alten Meisterwerke nachgebildet. — Aber wer würde vernünftigerweise behaupten wollen, dass die Kopien so gut wie die Originale seien?

Und doch kann das Geheimnis (wenn es eins ist) dieser ausserordentlichen Überlegenheit der alten Meisterstücke über die besten modernen Erzeugnisse nur an vier Bedingungen hängen, nämlich, am Holze, am Alter, an der künstlerischen Arbeit und am Lacke.

Nur vier Bedingungen möglich

Was war's mit dem Holze der grossen Cremoneser Geigenbauer? War es nur, — wie der gewisse, oft angeführte Maler von seinen Farben sagte, — „mixed with brains"? G. Hart erwähnt in seinem Werke*) eine Eigentümlichkeit der alten Meister, nämlich die, dass sie unter gewissen Umständen lieber flicken, d. h. kleine Stückchen eines einmal gewählten Holzes verwerten, sie sorgfältig zusammensetzen und damit sich die Arbeit ungemein erschweren, als dass sie anderes, möglicherweise ebenso gutes aber für ihren Zweck weniger geeignetes Material benutzen, von dem Überfluss da war. Dies ist jedenfalls ein Beweis, wie sorgfältig sie waren und wieviel sie von den akustischen Möglichkeiten des Holzes verstanden. Wie weit solche Kenntnis von einem Meister selbst erworben oder auf ihn von vorangehenden überkommen war, wie auf uns von unsern Urgross müttern die Kenntnis der wunderwirkenden Kräfte mancher Kräuter, das wissen wir nicht.

Vom Holze

Es wird von Stainer erzählt, dass er die wilden, unwegsamen tiroler Bergeinsamkeiten ganze Tagelang durchstreifte, um die Bäume auszusuchen, deren Holz er für seine Geigen verwenden konnte. Ge-

---

*) George Hart; The Violin, its famous Makers und their imitators.

wöhnlich waren es Stämme (Haselfichten), die bereits begonnen hatten am Gipfel abzusterben. Ferner soll er, ehe er einen Baum mit seinen eigenen Händen fällte, mit einem Hammer an den Stamm geklopft und dem hervorgebrachten Klange — gleichsam des Baumes musikalischer Seele — gelauscht haben. Was hörte er? Nur er könnte es sagen. Auch sass er wohl, sagt man, am Fusse eines steilen Abhangs, von dem gefällte Stämme ins Tal hinabgerollt wurden, und horchte auf den Ton, den die gestürzten Riesen gaben, wenn sie von Felsblock zu Felsblock fielen. Ein Stück von Iliaden-Poesie! So denkt man sich etwa den blinden Homer, wie er dem Herzschlag seiner Heldenwelten lauschte.

Es ist eines der wundersamen Dinge in dem Bau der Violine, dass ihre Hauptteile aus zwei verschiedenen Holzarten, und zwar die Decke gewöhnlich aus Tanne oder Fichte, der Boden und die Zargen aus Ahornholz, bestehen muss. Savart, der hervorragende französische Gelehrte, entdeckte mittels ingeniöser Experimente, dass Tannenholz als der bessere Klangleiter zu Ahornholz im Verhältnis von 12 zu 8 steht. Sollten jene alten Meister mit dem Instinkte des mittelalterlichen Alchemisten und Sterndeuters mehr als unsere modernen Geigenbauer von diesem intimen Paaren der Holzarten verstanden haben, damit aus der Verbindung der rechte Klang hervorgehen konnte? Man sagt, die Cremoneser Geigenbauer bezogen ihr Ahornholz bis aus der Türkei und Dalmatien, von wo es zum Zwecke der Herstellung von Rudern für die Galeeren nach Venedig geschifft wurde. In jedem Falle nahmen sie ihren Bedarf an Tannen- oder Fichtenholz für die Decke ihrer Instrumente, die gewöhnlich für den wichtigsten Teil

der Geige gilt, höchstwahrscheinlich von den tiroler und schweizer Bergabhängen, wo die Trockenheit des Bodens und eine verhältnismässig geringe Veränderlichkeit in den Temperaturzuständen ein langsames Wachstum des Baumes und damit die richtige Entwicklung der klanglichen Eigenschaften seines Holzes begünstigte. In schnell gewachsenem, weichfaserigem, schwammigem Holze sind dieselben sehr gering. Dies scheint alles recht plausibel, aber wer wollte behaupten, dass der Vorrat an ähnlichem Materiale in jenen oder anderen Teilen der Welt, dem grossen immer neu gefüllten Speicher einer freigebigen Natur, erschöpft sei? Oder behaupten, dass, wo Stainer sein Holz vor 250 Jahren fand, er es nicht noch heute finden würde?

Wie verschaffen unsere modernen Geigenbauer sich ihr Holz? Ich wage das nicht mit Sicherheit anzugeben, aber vermutlich beziehen sie es in den meisten Fällen von einem Lieferanten und Kommissionär, der es im Grossen kauft und in kleinen Quantitäten ihnen ablässt. Jedenfalls glaube ich nicht, dass sie wie Stainer in die Berge gehen und sich die Bäume aussuchen und fällen, — ein gesetzwidriges Verfahren — selbst wenn sie einen Baum vom anderen bezüglich der grösseren oder geringeren Güte seines Holzes für den Geigenbau zu unterscheiden vermöchten, was sehr zweifelhaft ist. Liegt das Geheimnis demnach im Holze? Ganz sicher; Aber gewiss nur ein Teil davon.

Vom Alter

Wie der Landmann im Herbste seinen Samen sät, in der sicheren Hoffnung der Ernte im nächsten Jahr, so erwartet der Geigenbauer von heute von der Zukunft die Krone, die ihm sein eigenes Geschlecht vorenthält. Edler

Wein wird immer besser mit den Jahren. Es scheint vernünftig genug, anzunehmen, dass Alter auch den Ton einer Geige verbessert; aber dessen ganz sicher — nein — das sind wir nicht. Auch sind wir nicht sicher, dass blosses Spielen auf einer Violine die ursprünglichen Eigenschaften derselben so bedeutend zum Vorteil verändert, wie gewöhnlich geglaubt wird. Den besten Beweis dafür liefern gerade einige dieser italienischen Meisterstücke, welche als Beleg für die entgegengesetzte Meinung vorgehalten werden.

Fétis erwähnt den Fall einer Stradivarigeige, die, seit sie des Meisters Hand verlassen, kaum einmal berührt worden war und beim Spielen alle jene, an Stradivaris anderen Instrumenten bewunderten Eigenschaften aufwies. Und dieselbe Erfahrung hat mehr als ein professioneller Spieler gemacht. Die berühmte Messie-Stradivariusgeige ist heute fast so gut wie neu.

Und wie kommt es, das ausgezeichnete Kopien deutscher, französischer und englischer, ja selbst italienischer Meister von demselben Alter oder älter als die Instrumente Bergonzis und Guadagninis — um Stradivarius und Joseph Guarnerius ganz aus dem Spiele zu lassen — nicht dieselbe oder ähnliche Vorzüge besitzen wie diese?

Vielleicht ist es von wesentlichem Einfluss ob sich das Instrument in der Hand eines guten oder schlechten Spielers befindet — mit anderen Worten eine Geige mag unter gewissen Verhältnissen sich mit den Jahren durch Spielen bessern?

Wir wissen nichts von dem geheimen Tun und Treiben im Innern des Holzes, von dem in seinen Tiefen aufgewühlten Leben unter den Millionen Molekülen, wenn der Bogen ruft „Erwachet"; aber es ist

meine Erfahrung, und ich habe sie von anderen bestätigen hören, dass ein leidlich gutes Instrument unter der ungeschickten, harten, unsympathischen Behandlung eines Schülers in verhältnismässig sehr kurzer Zeit schlechter wird, und daraus darf man wohl auf das Entgegengesetzte unter entgegengesetzten Umständen schliessen. Ist's etwa mit diesen sensitiven Molekülen des Holzes, wenn der Bogen über die Saiten gleitet, wie mit einem schlafenden Lager das der Feind überrascht? Zu Millionen laufen, rennen, stolpern sie hierhin und dorthin, um in Reih und Glied zu kommen. Und wirkt eine schlechte Tonerzeugung auf sie wie ein schlechter Befehlshaber, so dass bei öfterer Wiederholung die ganze Molekular-Armee derart demoralisiert wird, dass nichts helfen und sie besser machen kann, als ein vollständiger Wechsel im Hauptquartier?

Wie dem auch sei, eins ist ziemlich sicher: ein im Anfange schlechtes Instrument (schlecht im Holze, schlecht in der Arbeit und von ungünstigem Modell) wird sich nie und nimmermehr mit den Jahren und durch Spielen bemerkenswert bessern, und genau im Verhältnis, in dem diese Bedingungen erfüllt und Behandlung, atmosphärische und andere Einflüsse günstig sind, nehmen die Chancen des Besserwerdens für ein Instrument mit dem Alter zu.

Vom Lacke

Die Festigkeit, Biegsamkeit und Dauerhaftigkeit des Lackes der besten italienischen Instrumente sind in der Tat bewundernswert. Man betrachte z. B. den Boden einer solchen echten, alten Cremoneser, wo diese kostbare Hülle durch den Gebrauch (Aufliegen) sich scheinbar abgerieben hat, und halte ihn gegen das Licht, — es glänzt und glitzert da wie von halbverborgenen Dia-

manten! Es ist noch immer Lack da. Das Feuer, der Glanz, das Gold scheint sich in jede Faser des Holzes eingesogen zu haben, — es zu umfangen, — eins mit ihm zu sein. Und nimmt man dann eine Violine von untergeordnetem Range, ein englisches oder deutsches Fabrikat in derselben Verfassung: es fehlt der Lack an solchen Stellen, und „lasciate ogni speranza", welchen zu finden. In seinem bereits angeführten Werke ist George Hart geneigt, die Zusammensetzung des Lacks jener Italiener als ein verlorenes Geheimnis zu betrachten. Er spricht die Vermutung aus, dass derselbe in den grossen Tagen Cremonas vielleicht ein ziemlich gewöhnlicher Handelsartikel in Italien war, und dass mit dem Aufhören des Bedarfs das Rezept dazu verlorengegangen sein mag. Nach Hermann Starke*) enthielt der Lack das Harz einer gewissen seitdem in Italien ausgestorbenen Tannenart, der sogenannten Balsamfichte. Ich glaube, dass auch das Klima und die Art und Weise, den Lack auf das Holz aufzutragen, etwas mit seiner ausserordentlichen Dauerhaftigkeit und Elastizität zu tun hatte, ebenso wie die Farbengebung und Schattierung soweit sie nicht von der Zeichnung des Holzes abhing eine jedem Meister in grösserem oder geringerem Grade eigne Kunst war.**)

Jene Männer, vom alten Andreas Amati bis auf Stradivari und seine Schüler, atmeten — lebten in Geigenmacherluft. Man stelle sich ein halbes Dutzend oder mehr solcher ausgezeichneten Meister in der-

*) Hermann Starke, Die Geige. (Bestätigt auch von Niederheitmann, Cremona).

**) Über den eigentümlich starken Einfluss des Lackes auf den Ton usw., siehe Hill Brothers: Life and Work of Antonio Stradivari.

selben kleinen Stadt, ja, zu einer Zeit nicht weniger als drei der allervorzüglichsten von ihnen in derselben Strasse, fast Haus an Haus lebend, vor. Wenn Eifersucht unter ihnen existierte, war sie wenigstens dem allen gemeinsamen Wunsche gehorsam gemacht worden, die möglichst besten, bestklingenden und bestaussehenden Instrumente zu schaffen.

Das schuf einen gesunden Wettstreit. Wenn diese Männer am Abend in der Osteria zusammentrafen, wovon unterhielten sie sich als von Geigen, von Holz, Lack, Farben usw. — vom Geschäft (oder Kunst) mit anderen Worten. Jede kleine Entdeckung, wie immer auch zuerst von dem oder jenem gehütet, wurde früher oder später das Eigentum aller. Daher die Durchschnitts-Vorzüglichkeit des Lackes auf den alten Cremoneser Instrumenten. Vielleicht auch mag, Jahrhunderte zurück, noch in den Zeiten der ersten Lautenmacher entdeckt worden sein, dass ein gewisser Zusatz einer transparenten Flüssigkeit, ein paar Tropfen von der oder jener Essenz, wer weiss es, in den Lacktopf getan, dem Lacke seine unvergleichlichen Eigenschaften verlieh. Ein Geheimnis also? Ja, vielleicht etwas der Art, ein Kunstkniff, ein Schnörkel am Ende des Rezeptes — verloren und vergessen.

Was die Art des Lackierens anbetrifft, so war sie sicherlich wie vieles andere eine vererbte Kenntnis und die Anwendung derselben in allen Fällen dem Klima, Holze und den Jahreszeiten angepasst. Zweifellos haben unsere Instrumentenmacher jede mögliche Lackiermethode versucht; aber ein Kind findet manchmal eine Wahrheit, nach der der Weise vergeblich sucht. Ein kleines, unbedeutendes Etwas, beachtet oder vernachlässigt, ein Kunstkniff, mag auch hier

den grössten Unterschied machen. Ist es nicht so selbst in den reproduzierenden Künsten, im Violinspiel in der Ausführung eines glänzenden Staccatos oder Arpeggios?

Von der künstlerischen Arbeit

Nicht Geigen-„machen" sondern Geigen-„schaffen" lag in der Luft, die Stradivari atmete. Der junge Schüler wurde von ihrem Geiste erfasst, sobald er in den Zauberkreis der Meister jener Stadt Cremona geriet. Wie unsere zukünftigen Richard Wagners und Tchaikowskys stets mit einem höheren Ziele vor Augen ihren Kontrapunkt und ihre Formenlehre studieren, so erwarben auch diese Cremoneser Kunstjünger alles, was von ihren Meistern gelehrt und gelernt werden konnte, zu dem Zwecke, ihren eignen Weg einmal gehen zu können, d. h. nicht allein ein eignes Geschäft zu gründen und „to make money", sondern — in den besseren Fällen wenigstens — ihrer Individualität gemäss zu produzieren. Und wer möchte den grossen Unterschied zwischen einer solchen Auffassung der Geigenbaukunst und der zum grossen Teile in diesen Tagen vorherrschenden, leugnen? Natürlich hatten, gleichwie unsere jungen Komponisten, nicht alle, die ihren Kursus in Cremona absolvierten, etwas Neues zu verkünden; nicht alle waren sie Amatis und Guarneris auch nicht Gaglianos und Gobettis. Es gab talentierte und talentlose, und die letzteren blieben ihr Lebenlang so, blieben stumpf und schwerfällig und wurden blosse Kopisten und schlechte Nachahmer. Aber es scheint, dass den Begabten gestattet war, Werke ihrer Hand mit ihrem eigenen Namen auf den Markt zu bringen, während sie noch mit ihrem Lehrer und Meister arbeiteten. Das war echter Kunstgeist, wovon der ge-

schickte Kunsthandwerker dieser Tage nichts weiss. Wenn andere Umstände sonst günstig waren, musste er gute Früchte bringen.

Nehmen wir selbst die Erzeugnisse der italienischen Geigenbauer zweiten und dritten Ranges, sie mögen nach Nicolaus Amati, Stradivari oder Joseph del Jesù modelliert sein, sie haben ihre gewissen, eignen, charakteristischen Merkmale, ihre Individualität: mag sie liegen, wo sie wolle, in der Zeichnung der Schnecke oder der Farbe des Lackes, sie ist da wie eine „Schutzmarke" und daran wird der Urheber erkannt. Es ist das Zeichen, welches ein ursprüngliches, schöpferisches Denken den Gebilden der Hand aufgedrückt hat. Bei einigen Männern, wie Stradivari, war es ein schöpferisches Denken in höchster Potenz; andere waren nicht so reich gesegnet, aber selten verfehlen sie, etwas vom eignen Selbst zu offenbaren.

Doch das ist noch nicht alles. Wir bewundern die unvergleichliche künstlerische Arbeit an Stradivaris Instrumenten, aber wo finden wir den Geigenbauer von heute, der wie jener grosse Meister gewillt ist, Jahre seines Lebens, seines reifen Mannesalters blossem Studium zu widmen; der, ein hohes Ziel vor Augen, nicht die Kosten erwägt? Leider haben jetzt die Menschen keine Zeit an Versuche zu verlieren. Das Leben ist zu kurz, zu teuer. Der Reiffrost des Handelsgeistes legt seine kalte Hand auf jeden zarten Schössling des Geistes, der aus verborgener Tiefe sich emporringt, einen Blick ins offne Auge des Himmels zu tun.

Schlussgedanken

Und so herrscht Schweigen, wo einst das Summen vieler Stimmen; wo Freud und Leid ein und aus ging, da sitzt Vergessenheit an der Haustür und trauert. Cremona,

einst das Mekka einer herrlichen Kunst, ist nur noch eine traurige kleine Provinzialstadt, wo wenige Leute in ihrem Leben von Amati und Stradivari je gehört oder gelesen haben. Und ähnlich, wenn auch nicht so auffallend und bedrückend, ist es in anderen Städten von vergangenem Geigenmacherruhm. Hier und da gibt es wohl noch einen ernsten und geschickten Instrumentenmacher, der eine Geige bauen, einen Steg schneiden und einen neuen Stimmstock einsetzen kann, aber im ganzen ist Italien weit hinter anderen Ländern zurückgeblieben. Es scheint beinahe, als ob — „einmal die Krone fort — der Rest ist Windes Sport". Ein König kann nicht wohl betteln gehen.

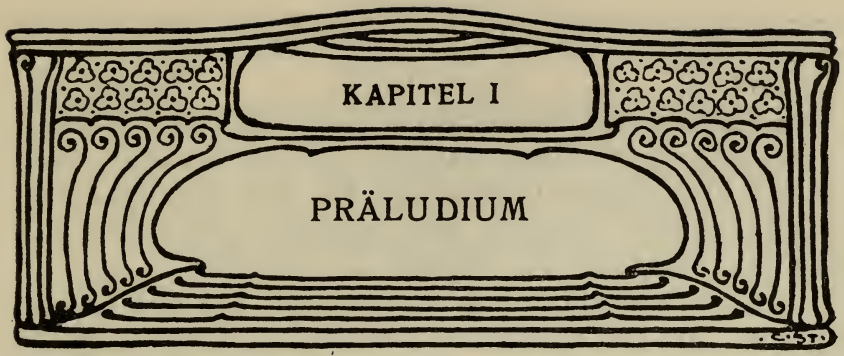
Selbst die Meisterwerke der Amati, von Stradivarius und Guarnerius del Jesù haben ihrer schönen Heimat den Rücken gekehrt. Sie sind überall zahlreicher als in Italien. Händler, Künstler und Dilettanten gehen nach London, um alte italienische Instrumente zu kaufen. Geigen gehen natürlich, wie arme Sterbliche, dahin, wo Geld ist, und dieses, sagt man, ist noch immer selten in dem Lande, wo Sonne, Makkaroni und froher Sinn in Fülle sind. Nur die Fabrikation von unvergleichlichen Darmsaiten ist von dem Ruhme übrig geblieben, der so lange Italien gehörte, nun aber schon lange von ihm gewichen ist. Gewichen für immer? Wer kann sagen, ob nicht neues Leben noch einmal zurück in jetzt verstockte Arterien fliessen wird, — sagen, ob Italien nicht noch einmal die Welt in den Spuren seiner grossen Kinder der Vergangenheit führen wird. Schon die letzten zwanzig Jahre sind Zeugen eines Wechsels zum Besseren gewesen. Es pulsiert frischer durch die Adern von Handel, Gewerbe und Kunstgewerbe. Nationale Einheit und die Resultate

einer besseren Erziehung, besseren Verwaltung machen sich überallhin fühlbar, und die Kunst hebt ihr gesenktes Haupt, wie die Blume, welche die Wärme der Sonne fühlt.

So mag auch vielleicht noch einmal der lang entflohene Geist der wahren Geigenbaukunst zu seiner alten Geburtsstätte zurückkehren und sich dort niederlassen. Denn wo auch sonst? Im Norden nicht. Nein, nur dort, wo Lebensfreude der Menschen Lebensodem ist. Nicht im stolzen, philosophischen Deutschland, nicht im gewandten, oberflächlichen Frankreich, nicht im kalten, kommerziellen Britenlande noch in dem geld- und unternehmungstollen Lande der Yankees, sondern im Lieblingslande der Musen, in Italien, wo die Sonne so warm und die Luft so rein und der Himmel so blau, und wo die Menschen so arm und zufrieden sind, da mag eines Tages die alte Wurzel neue Schösslinge ansetzen, die zum starken, weitverzweigten Baume wachsen!

II. TEIL

GEIGENSPIEL
UND
GEIGENSPIELER



Corelli wird gewöhnlich der Vater und Gründer des künstlerischen Geigenspiels genannt. In der Hauptsache ist dies zutreffend, denn obgleich Gasper da Salo und Andrea Amati gelebt und Geigen gemacht hatten, und das Violinspiel infolgedessen lange vor Corellis Geburt betrieben worden sein muss, so gibt es doch keinen Vorgänger oder Zeitgenossen des italienischen Meisters der denselben rechtmässigen Anspruch auf diese Auszeichnung machen könnte. Es war Corelli, der „fiedeln“ zu der Würde einer Kunst erhob, der es (wenigstens in Italien) von den letzten mittelalterlichen Schenken- und Strolchtum-Schlacken befreite. Er löste den Fiedler von dem ihm noch immer anhaftenden üblen Geruch der Marktschreierei und der Vorliebe für starke Getränke und machte einen Platz für ihn auf einer der Hinterbänke im Olymp frei. Es war Corelli der durch die Reinheit und bescheidene Grösse seines Stiles die bis dahin einer jungen Kunstausübung verschlossen gebliebene Tür der Kirche öffnete, und für sie in der katholischen Geistlichkeit eine mächtige und generöse Beschützerin gewann.

Vater des Geigenspiels

Es war Corelli vor allem, der für das neue Instrument einen Kompositionsstil schuf, sowohl seiner Natur angepasst als voll zukünftiger Möglichkeiten; einen Stil, welcher genährt durch die besten Kunst-

Schuf einen Kompositionsstil

überlieferungen eines Palaestrina und Gabrieli, eine breite und sichere Grundlage für das stattliche Gebäude bilden konnte, das späteren Meistern der Violine vergönnt war darauf zu errichten.

Aber künstlerisches Violinspiel, für das Corelli in der Tat den lichtausstrahlenden Anfangspunkt für alle zukünftige Entwicklung bildete, ist doch schliesslich nur das Kind von etwas anderem, was ihm voranging, wie die Knospe der Blume. Wenn wir dieses andere, nenne man's wie man wolle, — fiedeln, viola- oder rebecspielen — bis zu seinen Anfängen zu verfolgen wünschen, müssen wir noch einmal eine Reise durch die mittelalterlichen Zeiten zurück machen. Dort sehe ich eine Hand wie einen Wegweiser aus einem längst vergessenen Grabe ragen! Es ist die Hand des „armen Charmillon, roi des ribauds". —

Zu seinen Anfängen zurück

Der arme Charmillon

„Und ich?" ruft eine Grabesstimme; „ich bin Jean Charmillon, König der Geigenspieler; hat eine undankbare Welt mich ganz vergessen? Ich spielte auch einmal die Geige, vor langer, langer Zeit!" „Und ich!" „Und ich!" Hände seh ich an allen Enden in die Höhe fahren, in Frankreich, Deutschland, England, Ungarn und in Spanien; im Süden und Norden, Osten und Westen, jenseits der Donau und der Weichsel. — Tausend arme Gesellen, die alle einmal schön geigten, wie sie dachten, und nicht in Frieden schlafen können über Corellis Ruhm. Oder liegt's am Musikhistoriker? Ich fürchte, dieser ehrliche Sucher nach Wahrheit hat keine sehr hohe Meinung von dem armen Jean und seinen fiedelnden, wandernden Kunstbrüdern von ehedem. Ein Musikhistoriker,

Keine hohe Meinung von ihm

siehst du mein guter Jean, verlangt nach Beweisen, nach Dokumenten. Was ein edler König von Frankreich im Jahre 1235 über dein Spiel dachte und aus dir machte, kümmert ihn herzlich wenig. Beweise deiner Fähigkeiten will er haben, und Beweise fehlen leider.

Während genug Proben der Poesie jener Zeiten, chansons in dem weichen, klangreichen Idiom der Provence, reizend in Form, Gefühl und Ausdruck, und wahre Meisterstücke der Minnesängerkunst eines Walter von der Vogelweide, Heinrich von Ofterdingen, Wolfram von Eschenbach und anderer vorhanden sind, gibt auch nicht das Geringste, nicht ein Stückchen eines musikalischen Manuskripts von einem Dutzend Noten, über die früh-mittelalterliche weltliche Instrumentalmusik Aufschluss. Die Mönche, die zumeist das Schreiben besorgten und getreulich Gebete, Kirchspielgeklatsch und weltgeschichtliche Ereignisse aufzeichneten, hielten es nicht der Mühe wert, über die zweifelhaften Taten jener Unverbesserlichen, der Spielleute und Jongleurs, zu berichten.

Instrumentalmusik jener Zeit

In Ermangelung jedes anderen Beweises hat der musikalische Forscher deshalb sich bemüssigt gesehn, seine Schlüsse über die Fähigkeiten jener Fiedler von der Art Charmillons einerseits aus dem Stande der theoretischen Musik der Zeiten zu ziehen, andrerseits aus der Natur ihrer Instrumente, soweit wir über dieselben nach Darstellungen und Beschreibungen urteilen können. Sind jedoch solche Schlüsse wirklich gerecht, und vor allem sind sie unanfechtbar? Würde man in der Zukunft in gleicher Weise unseren heutigen Virtuosen gerecht werden können?

Wie kann das kontrapunktische Tasten und Sich-

Kontrapunktisches Tasten kein Beweis

schlängeln der frühen Theoretiker, (die zwar Verstand genug, aber keine musikalischen Ohren gehabt zu haben scheinen) Licht auf das lustige Musikmachen des wandernden Spielmanns werfen, bei dem es möglicherweise etwas konfus im Kopfe aussah, der aber sicherlich scharfe und offene Ohren für das besass, was klang, was seinen Mitmenschen gefiel — und Pfennige in seine Mütze brachte.

Und welche Schlüsse über die Möglichkeiten einer Geige kann der Uneingeweihte ziehen, wenn er das kleine seltsam geformte Instrument im Ladenfenster hängen sieht? Ist er imstande, nach der blossen Gestalt sich eine Vorstellung von dem wunderbaren Schmelz seiner Stimme zu machen; oder lassen seine vier Saiten die unheimliche Geschicklichkeit eines Paganini ahnen?

So können wir auch nach den vorhandenen, meist ungeschickten Illustrationen eines frühen Rebecs oder einer Troubadour-Fidel nicht beurteilen, was für Kunststücke ein „König der Rebec-Spieler“ möglicherweise darauf auszuführen verstand. Dieser Jean Charmillon, wie andere seiner Klasse, war wahrscheinlich Jongleur im Dienste und Gefolge irgendeines feinen Troubadours. Er hatte seines Herren Chansons zu begleiten und vielleicht in den Pausen Extra-Proben seiner Geschicklichkeit abzulegen. Glaubt jemand ernstlich, dass er vor seinem König, vor den hohen Herren und Damen des Hofes stand und lang gezogene Töne oder unsingbaren kontrapunktischen Mischmasch vorführte um zum Lohne dafür zum „Könige der Geiger“ ernannt zu werden? Nein, — Jean Charmillon spielte sicher hübsche

Illustrationen von Instrumenten

Fig. 34. MEISTER HEINRICH WRÖWENLOB (Frauenlob)

Die Miniaturen der Manesseschen Liederhandschrift
nach dem Original der Pariser National-Bibliothek

(Nach dem Exemplar im Brit. Museum London aufgenommen)

Tänze und süsse Melodien, effektvolle kleine Läufer, Läuferchen und andere gefällige Dinge auf seinem Rebec und machte guten Gebrauch von Bogen und Fingern.

Der allgemeine Stand der Musik in dem romantischen Zeitalter, von dem wir jetzt reden, mag niedrig gewesen sein; selbst das so viel gepriesene Singen der Troubadours und Minnesänger möchte unseren modernen Ohren wenig zusagen; und in der Kirchenmusik mussten noch volle zwei Jahrhunderte bis zum Erscheinen Dunstables, Dufays und der niederländer Kontrapunktisten vergehen. Aber was beweist das? Haben wir nicht in unserer Zeit genug Proben einer solchen musikalischen Naturwüchsigkeit, wie sie jene fahrenden Gesellen darstellten, in den Zigeunern? Welch trotzige technische Verwegenheit, welch staunenerregendes Talent in manchen dieser Natur-Musikanten!

Natur-Musikanten

Sicherlich rann in vielen von Jean Charmillons fiedelnden Brüdern, gleichwie in den heutigen Zigeunern, Musik durch die Adern wie feuriges Blut; gib solchem geborenen Musikanten die jammervollste Geige, und er wird sie singen machen. Gib ihm ein Rebec oder eine mittelalterliche Fiedel und es wird ihm bald gelingen, etwa darin verborgene Quellen des Wohlklangs zu entdecken und zu Tage zu fördern. Und welcher Art könnten möglicherweise diese Quellen des Wohlklangs gewesen sein?

Der musikalische Forscher hat bemerkt, dass beinah auf allen Darstellungen von frühmittelalterlichen Fiedeln (Rebecs und Violen) der Steg — wenn er überhaupt erscheint — das Ansehn hat, als ob er

Steg anscheinend flach

vollständig flach gewesen wäre. Man betrachte jedoch die Darstellungen von Männer- und Frauen-Figuren usw. zu ungefähr derselben Zeitperiode, die oft fast lächerliche Ungenauigkeiten in der Zeichnung aufweisen: — hier sitzt ein Kopf nahezu horizontal zum Nacken, dort ist ein Fuss zwei Finger breit geraten. Können wir da in der Darstellung von Instrumenten, die doch einige technische Kenntnis zum rechten Verständnis verlangen, grössere Genauigkeit erwarten? Ich kann nicht glauben, dass die beschlagenen Spielmänner Jahrhunderte lang einen flachen Steg für ihre Fiedeln benutzt haben sollen, wo es für sie gerade so einfach war denselben rund zu schneiden, ein abgerundeter Steg aber ihnen Gelegenheit gab, jede Saite einzeln zum Erklingen zu bringen.*)

Nach Art der Musette

Aber selbst gesetzt den Fall es wäre so gewesen, was für reizende Effekte lassen sich nicht auf der Violine nach der Art der „Musette“ hervorbringen, wobei eine leere Saite, (gedämpft wenn man will), ausgehalten wird, während die Melodie gleichzeitig auf der nächst höheren oder tieferen spielt. Wir finden diese Art Klangeffekte viel in primitiver Musik. Zweifellos gehörten sie zu den ersten, die man auf Bogeninstrumenten entdeckte und sich zu Nutzen machte. Sie erinnern an das geheime Leben der Natur, an das Gesumme ihrer unzähligen Insektenkinder, ihr Hinbrüten und In-Schlaf-Versinken, unter zufriedenem Murmeln, wie ein müdes Kind an einem

*) Die im Anhange angeführte Tonleiter eines 3saitigen Rebecs vom 13. Jahrhundert spricht für diese Annahme. Schon Jerome von Moravia (13. Jahrh.) gibt eine bestimmte ausführbare Folge von 10 Tönen auf der 2saitigen Rubeba. Siehe Ruhlmanns Geschichte der Bogeninstrumente.

heissen Juli-Nachmittage. — Sie sind gleichsam Urklänge der grossen Natur-Seele, welche das innere und äussere Ohr des Musikanten auffing und nicht wieder entschlüpfen liess. Als „Liegende-Stimm-Effekte“ werden sie bis heute sehr viel in Kompositionen verwendet und bilden die Basis für die manigfachen, unverkennbaren Tonmalereiversuche der frühen italienischen Violinmeister.

Es wird ferner oft angeführt, dass der Gebrauch der Lagen selbst unserer Geige aus einer sehr viel späteren Zeit stammt, und dass noch ein Corelli nicht über die dritte Lage hinausging; wie viel weniger ein Jean Charmillon auf seiner primitiven Fiedel. Das mag wahr sein, (obgleich durchaus nicht in bezug auf Rebecspieler bewiesen) aber welche Verschiedenartigkeit von Effekten für Bogen und Finger ist nicht selbst unter solcher Beschränkung möglich. Ich erinnere nur an die fast unbegrenzte Ausdrucksfähigkeit der menschlichen Stimme innerhalb zweier Oktaven. Das Fehlen der seitlichen Einbuchtungen an den Instrumenten der Rebec-(Rubeba) Art muss natürlich die Führung des Bogens, nach unseren Begriffen, ausserordentlich gehindert haben, ebenso wie die Dicke des Halses die Fingerbewegung; doch jede Schwierigkeit gebiert bekanntlich auch ein Mittel zu ihrer Überwindung, und ich zweifle nicht, dass die Spielweise auf jenen Instrumenten dem Bau und der musikalischen Natur derselben vortrefflich angepasst war.

Spielweise dem Instrument angepasst

Also — um das Gesagte zusammen zu fassen — obwohl im allgemeinen Fiedeln im frühen Mittelalter möglicherweise, von unserem Standpunkte aus betrachtet, primitiv genug gewesen sein mag und die

Wiedergabe einer Tanzmelodie langsam oder schnell, und schwache Versuche zum Diskantieren, nach Art des „faux bourdon“ der Kirchensänger kaum überschritt, — so ist es doch wohl denkbar, dass es in einzelnen Fällen in den Händen der Spielleute zu einer für die Zeit überraschenden technischen Ausbildung gelangt sein mag, so dass der gute Jean recht wohl seinen Königstitel verdiente.

Soviel über Corellis früheste fiedelnde Vorgänger. Ich möchte hier nur noch bemerken, dass das kleine Rebec, wie wir auf Fra Angelicos und anderen Bildern sehen, sehr ähnlich unserer Violine gehalten wurde, d. h. nahe dem Nacken. Eine solche Lage zeigt, wie verhältnismässig leicht das Instrument gehandhabt wurde und wie günstig es in dieser Beziehung für die Ausführung technischer Kunststücke gewesen sein muss; günstiger als die schweren plumpen Violen einer späteren Zeit, die entweder gegen die Brust gestemmt oder zwischen den Knien wie unser Cello gehalten, oder auch wie der Contrabass gespielt wurden. Diese Lage scheint ferner anzudeuten, welch wichtige Rolle das Rebec auch in der Erfindung der rechten, anmutigen Grösse der modernen Violine gespielt haben muss.

Zutreffender ist wahrscheinlich das Urteil des Musikhistorikers über die allgemeine Leistungsfähigkeit der Violisten oder Violenspieler des 14., 15. und 16. Jahrhunderts. Allein schon die Zahl und der Charakter der Instrumente, die Zwecke zu denen sie verwendet wurden, sowie der allgemeine Stand der Musik — ganz abgesehen von den wertvollen Angaben, die uns Virdung, Judenkunig, Hans Gerle, Agricola, Praetorius, Mersenne usw.

Grösse, Zahl und Stimmung der Saiten usw.

hinterlassen haben — würden über diesen Gegenstand Aufklärung geben. Von besonderer Bedeutung scheinen mir auch die durchgehend an den Instrumenten des Viola-Geschlechts jener Zeit bemerkbaren „Bünde“*) zu sein. Ein Beweis, von der Instrumente und ihrer Spieler „Ehrbarkeit“, wenn man einen wünscht.

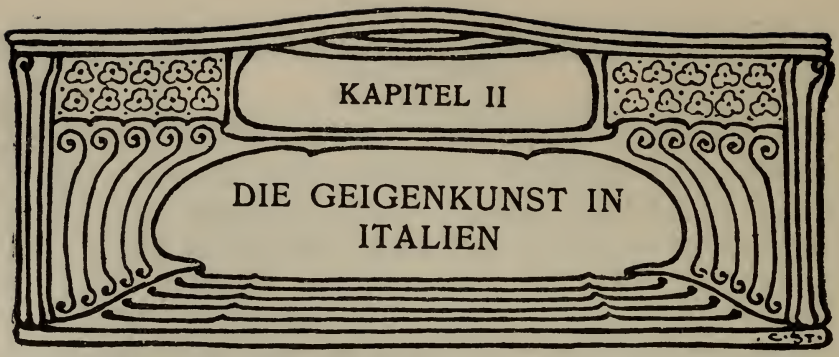
Im 14., 15. und 16. Jahrhundert

Mangel an Wagegeist, ängstliches Kleben an Regeln, eifersüchtiges Unterdrücken eines jeden Zeichens von Orginalität kenntzeichneten, mit wenig Ausnahmen, die Kunst- und Kunsthandwerk-Bestrebungen und -Betätigungen in der Meistersinger-Periode. Wir finden das Sinnbild davon in den „Bünden“. — Diese „Eselsbrücke“, wie ein späterer Schriftsteller sie nennt, muss die technische Ausbeute auf der Viola, wenn ich so sagen soll — auf ein Minimum beschränkt haben. Der gute Stadt- (Diskant-, Tenor- und Bass-) Violist, der seine Noten kannte, an Sonntagen den Gesang in der Kirche begleitete und andere löbliche Dienste verrichtete, ging zu sicher um etwas für Originalität, für neue technische Entdeckungen und Eroberungen übrig zu haben, wie sie wahrscheinlich der Spielmann auf seinem Rebec oder seiner Troubadour-Fiedel sich gestattet hatte, denn der nahm seine Begeisterung:

Symbol in den Bünden

„Von den Wolken am Himmel, den Vögeln im Hain,
Von dem Lächeln, den Tränen der Mägdelein.“

*) Das Griffbrett ist wie das der Guitarre eingeteilt, d. h. die Stellen, wo die Finger aufgesetzt werden sollen, sind mittels erhabener Metall- oder Holzstäbchen markiert.



So ging das „Fiedeln“ auf manchem, langgewundenen Pfade, durch brache Strecken, sandige Öden, vorbei an Wiesen, Feldern, schmucken Dörfern, reichen Städten durch die Zeiten, bis es das Vorgebirge erreichte, wo Corelli stand und ihm den Weg zu ungeahnten Höhen zeigte, die in den klaren Himmel fernster Ideale sich verloren.

Die Geige war geschaffen worden, und bald danach trugen frühe Wandervögel ihre Botschaft aus dem Heimatlande in das deutsche und ins Frankenland.

16. Jahrhundert

Nur wenige dem 16. Jahrhundert angehörige Namen von Violinisten, Zeitgenossen von Duiffoprugcar, Andrea Amati und Gaspar da Salo, sind auf uns gekommen. Gerber*) erwähnt einen gewissen Albert als einen der berühmtesten Geiger in Italien, den Franz I. mit sich nach Frankreich nahm, und Alessandro Romano, einen Mönch mit dem Beinamen „della Viola.“ Wahrscheinlich aber waren beide nur geschickte Violaspieler, wie der früher erwähnte San Secondo.

In der zweiten Hälfte desselben Jahrhunderts finden wir nach Branzoli zwei in ihren Tagen berühmte Florentiner, Giuliano Triburtino und Luigi Lasagnino, und namentlich Baltazerini, „Le Beau

*) Tonkünstlerlexikon.

Joyeux" genannt (geb. 1550), den besten Violinspieler seiner Zeit, der 1577 Katharina von Medici vorgestellt und von ihr in der Folge zum ersten Kammerdiener und dann zum Primo Cavalliere und Super-Intendanten der Musik in Paris gemacht wurde. Er wird als der Gründer des heroischen Ballets in Frankreich betrachtet.

Erste Hälfte des 17. Jahrhundert

Zur Zeit wo Biàgio Marini (geb. zu Brescia in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh., gest. 1660 in Padua), und der noch besser bekannte Carlo Farina (1626 Violinist am Hofe des Kurfürsten von Sachsen) in den Annalen der Musik-Geschichte erscheinen, war der Ruf der Geige sicher schon in weite Fernen gedrungen. Musiker und Dilettanten in Italien und anderswo, die bisher vielleicht die Discant-Viola gepflegt hatten, wandten sich von ihr dem neuen Instrumente zu, welches ein soviel grösseres Ausdrucksvermögen besass, dass es die grössere Mühe des Erlernens reichlich lohnte. Die häufige Darstellung der Violine in ihrer vollkommen erkennbaren Amati- und Brescianer Form auf den Bildern der grossen holländischen Maler*) liefert einen starken Beweis dafür, wie weithin bekannt und beliebt das reizvolle Instrument gewesen sein muss, lange bevor Corelli erschien.

Zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts

Gegen die Mitte und in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, also teilweise schon zeitgenössisch mit Corelli, finden wir in Italien neben einer Anzahl weniger bekannter Violinisten: Giuseppe Torelli (gest. 1708), der lange am Ansbacher Hofe tätig war und für den

*) Unter anderen Gerhard Dow's (1613—75) berühmtes Gemälde in Dresden, „Der Geigenspieler".

Erfinder des Violinkonzertes gilt; Antonio Veracini, ein Oheim und wahrscheinlich der Lehrer Francesco Maria Veracinis des berühmten Rivalen Tartinis, Farinelli (Oheim des gleichnamigen grossen Sängers), Konzertmeister am hannoverschen Hofe und vom König von Dänemark seiner hervorragenden Leistungen wegen in den Adelsstand erhoben; Bartholomeo G. Laurenti (geb. 1644 in Bologna); und Battista Fontana (geb. 1641 zu Brescia); ferner Tommaso Vitali (geb. 1650), in Bologna tätig und, nach der von ihm hinterlassenen „Ciaconna" zu urteilen, eine für seine Zeit aussergewöhnliche Künstlererscheinung; Giov. Batt. Lulli (geb. 1633 in Florenz) der bestimmt war, eine interessante und wichtige Rolle in der Geschichte des französichen Musiklebens und speziell der Entwicklung der pariser Oper zu spielen. Lulli kam jung nach Paris und arbeitete sich dort von der Stellung eines Küchenjungen im Haushalte von Madame de Montpensier zu der eines Lieblings am Hofe Louis XIV. empor.

Corelli

Mit Arcangelo Corelli (1653—1713) kommen wir endlich zu dem Manne, in dessen Kunst all die violinistischen Errungenschaften vorangegangener Jahrhunderte und seiner eignen Zeit zu einem Brennpunkte vereinigt erscheinen. Das Violinspiel verlässt mit ihm das Stadium der Kindheit; es beginnt sein Leben im Ernste;es wird volljährig.

Corelli wurde in Fusignano, einem kleinen Orte im bolognesischen Gebiete geboren. Die Elemente der Musik brachte ihm der päpstliche Sänger Matteo Simonetti bei; sein Lehrer auf der Violine soll Bassani*)

*) Da Corelli 4 Jahre vor Bassani geboren ist, erscheint es einigermassen unklar, wie er des letzteren Schüler gewesen sein kann.

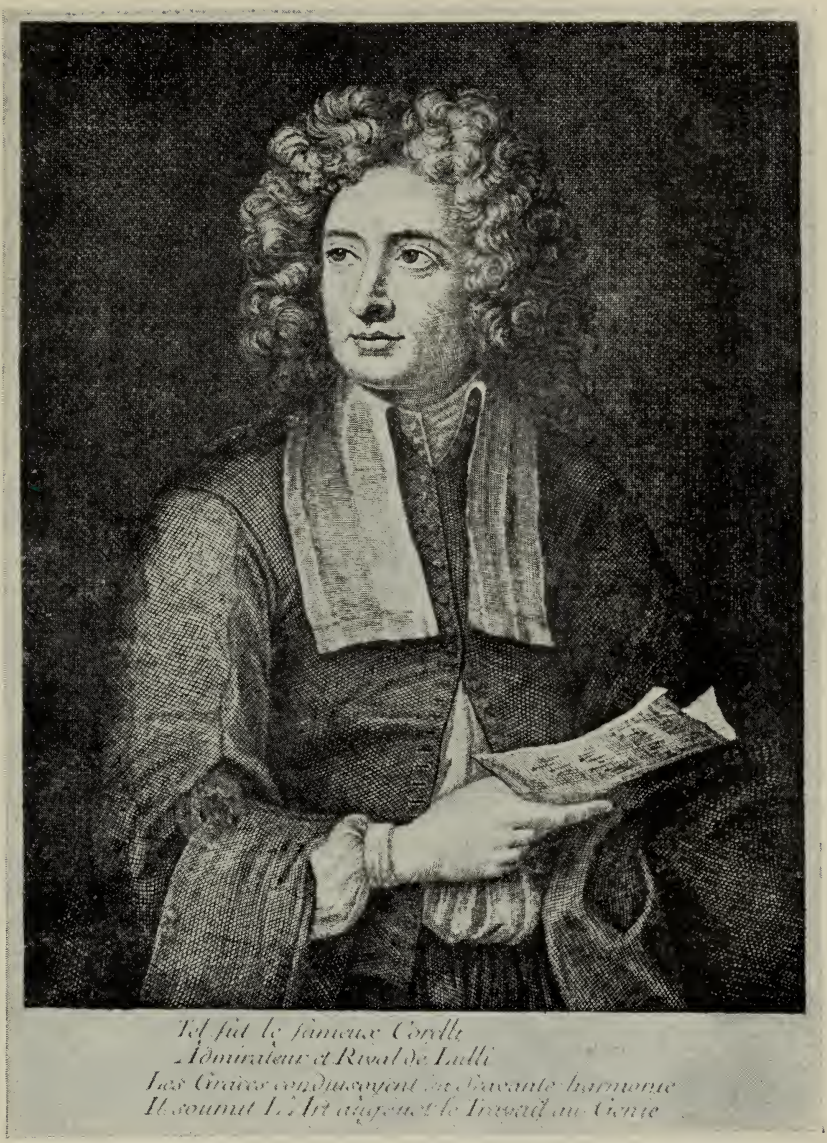


Fig. 35. ARCANGELO CORELLI

Königl. Bibliothek, Berlin

gewesen sein, der damals Kapellmeister in Bologna war. Im Jahre 1672 finden wir den Meister in Paris auf seiner ersten Konzertreise. Von der französischen Hauptstadt vertrieb ihn aber bald Lulli's Eifersucht oder des grossen Louis Abneigung gegen jede andere als seines Günstlings Musik. Demzufolge trat er in die Dienste des Kurfürsten von Bayern und blieb in Deutschland bis 1681, in welchem Jahre er nach seiner Heimat zurückkehrte und sich in Rom für den Rest seines Lebens niederliess. In Rom starb er auch, vergöttert von seinen Landsleuten, und wurde im Pantheon, dem alten, den heidnischen Gottheiten gewidmeten und zur christlichen Kirche umgewandelten Tempel, begraben. Nicht weit von der geweihten Stelle, wo Raphaels irdische Überreste liegen, bezeichnet eine Marmortafel die letzte Ruhestätte des edlen Meisters der Geige.

Es erscheint wie ein Zufall von poetischer Bedeutung oder wie ein Beweis für das ewige Anpassungsvermögen der Dinge, dass gerade Rom die Wiege der modernen Violinkunst war; in anderen Worten: dass sowohl der Geist einer klassischen Vergangenheit wie des lebenden christlichen Glaubens, der von St. Peters goldener Kuppel weht, Pate zu Corellis Genie gestanden haben. Wer bedenkt, welche innige Verbindung zwischen eines Künstlers Schaffen und seiner Umgebung besteht, ist versucht zu fragen, ob Corelli in Neapel, Florenz oder Venedig der Corelli geworden wäre, der er in Rom wurde.

Die römische Schule

Jedenfalls gingen von Rom, d. h. von der römischen Schule des Geigenspiels, deren Gründer Corelli war, die Einflüsse aus, welche in der Folge als Kräfte, um nicht zu sagen als Mächte, über der ganzen

Welt sich fühlbar machten. Es ist keine Übertreibung zu sagen, dass es heutigen Tages wohl kaum einen Geiger von Bedeutung gibt, der nicht in der oder jener Weise seinen violinistischen Stammbaum auf den grossen edlen und bescheidenen römischen Meister zurückzuführen vermöchte.*)

Drei Richtungen

Corellis Künstlertum betägtigte sich ungefähr gleich stark in drei Richtungen. Er war Solist, Lehrer und Komponist für sein Instrument. Es ist schwer zu sagen, in welcher Richtung sein Einfluss am grössten und nachhaltigsten für sein eignes und für zukünftige geigenspielendende Geschlechter war. Von seiner kompositorischen Tätigkeit werde ich im dritten Teile dieses Werkes ausführlicher reden, wenn aber Zeitdauer der Prüfstein des Wertes ist, wenn zwei Jahrhunderte des Abschleifens immer noch genug Gold in seinen Werken übrig gelassen haben, um unserer Generation Vorteil und Genuss zu gewähren, so gebührt die Palme wohl Corelli dem Komponisten; aber eine noch unmittelbarer Gutes wirkende Kraft war vielleicht sein Spiel und seine Lehre.

Sein Spiel

Die Bewunderung, welche sein Spiel hervorrief, kommt uns heute fast fantastisch vor. Ausdrücke wie: „Princeps musicorum," „Maestro di maestri," „Virtuosissimo di violino," und „Vero Orfeo di nostri tempi" usw., welche bei seinen Lebzeiten über ihn geläufig waren, sprechen mit genügender Beredsamkeit, und sie fanden ihre Erfüllung und eine bleibende Form in dem seinem Andenken errichteten Grabsteine im Pantheon. Deutlich, kann man sagen, spiegeln sich in seinen Kompositionen,

*) Siehe Anhang.

Fig. 36. TITELBLATT VON CORELLIS OP. 1

Veröffentlicht in Rom 1685

Königl. Bibliothek, Berlin

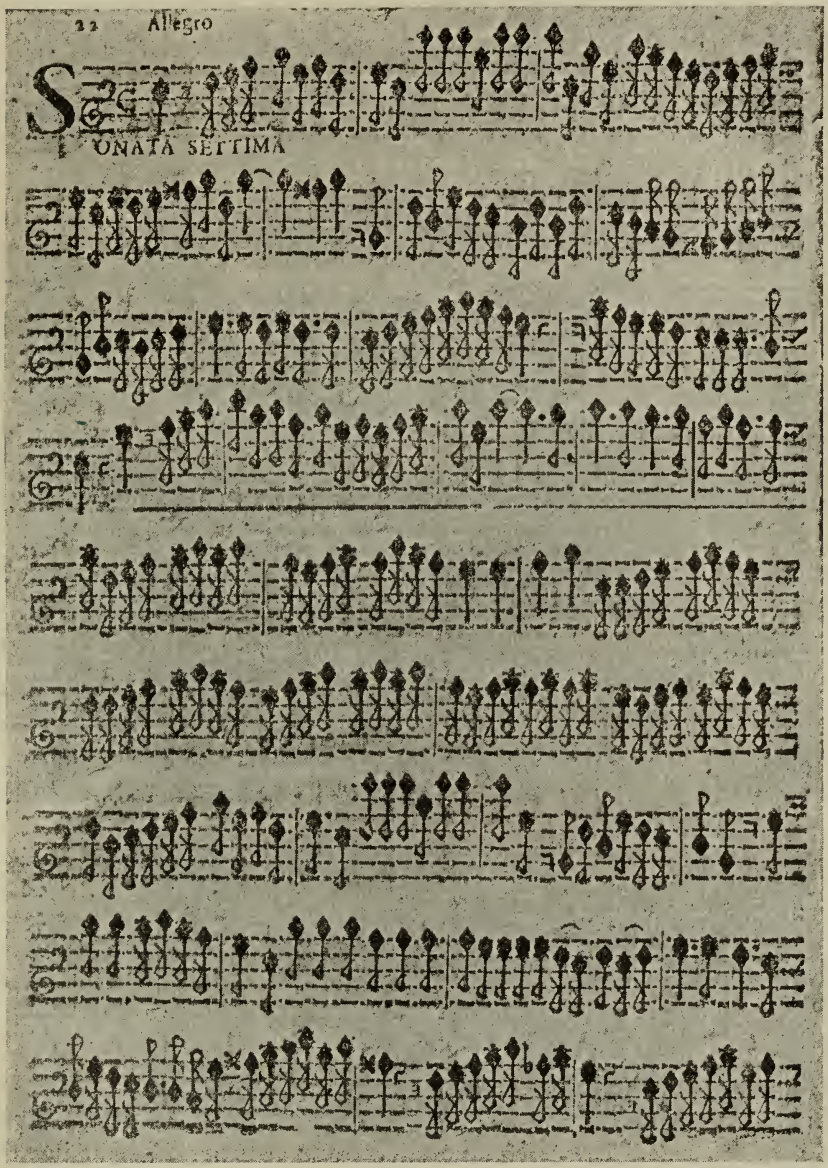


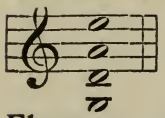
Fig. 37
Ein Teil der Violinstimme zu Corellis 7. Sonate. Königl. Bibliothek, Berlin

die schönen Eigenschaften seines Spiels wieder. Es war ausgezeichnet mehr durch edle Reinheit des Stils, Schönheit des Tones und durch Zartheit und Empfindung im Ausdruck, als durch Entfaltung technischen Könnens. In bezug auf das letztere waren einige seiner Zeitgenossen (Vitali z. B.) ihm wahrscheinlich überlegen.

Der Lehrer

Mit besonderem Interesse jedoch wenden wir uns zu Corelli dem Lehrer. Eines Meisters Schüler sind die Kinder, denen er sein künstlerisches Erbe hinterlässt. Sie erben alle, gross und klein, wenn auch nicht alle gleich. Die Einen, die Begabten, erben viel; die Anderen, Minderbegabten weniger; aber jeder trägt ein wenig von des Meisters Gut und Seele mit sich ins Leben. — Corellis Ruf zog bald weit und breit die künstlerische Jugend an. Die einen lockte wohl der Reiz des neuen Instruments, die anderen die Hoffnung, — die der Jugend so hold, — in dieser Welt zu scheinen und zu glänzen. Genug, die geigenspiel-begierige Jugend zog nach Rom, um von des Meisters Kunst zu profitieren. Von Frankreich und selbst von Deutschland, kam sie mit Reisesack und Fiedel.

Nicht alle, die nach Famas ringgeschmückter „Rechten“ streben, erreichen die verführerische, ausweichende Göttin. Mancher Jüngling kam wahrscheinlich nach Rom, studirte bei dem Meister und zog dann wieder fort, um daheim blos süsse und schmerzliche Erinnerungen zu nähren. Und manch einer tat wohl später in der Stille, irgendwo in fernen Landen, wohin er die süsse Stimme der Geige getragen hatte auch unbesungene Bahnbrecherdienste und schwellte unbewusst den seltsamen Quinten-Akkord,



der seitdem wie ein unauflösliches, herzenbewegendes Rätsel über die Erde tönt.

Aber Ruhm selbst ist nur zu oft eine Flamme, die eine Zeitlang hell flackert und dann verlöscht. So haben von Corellis zahlreichen Schülern nur wenige einen Namen oder eine bleibende Spur zurückgelassen. Diese sind: Somis, Geminiani, Locatelli und, weniger bekannt, Baptiste Anet (siehe Violinspiel in Frankreich) und Pietro Castrucci; der letztere ist interessant wegen seiner Verbindung mit der italienischen Oper in London zu Händels Zeiten.

Seine Schüler

Giovanni Battista Somis (1676—1763) der erste, älteste und bedeutsamste von Corellis Schülern, studierte später auch bei Antonio Vivaldi in Venedig. Die charakteristischen Züge beider Meister versuchte er in seiner Kunst zu verkörpern. Als Gründer der piemontesischen Schule des Violinspiels zu Turin spielte er eine sehr wichtige Rolle in der weiteren Entwicklung unserer Kunst, denn sein bester Schüler, Pugnani wurde in der Folge der Meister von Viotti.

Francesco Geminiani (geb. 1680 in Lucca, gest. 1762 in Dublin), ein reichbegabter Künstler, ist hauptsächlich englischen Musikliebhabern wohlbekannt, da er für geraume Zeit dem Londoner Musikleben den Stempel seiner künstlerischen Individualität aufzudrücken wusste und in bedeutendem Masse die erste starke Anregung zur Pflege des Violinspiels in England gab. Ausser einer Anzahl Violinkompositionen, über deren Wert die Meinungen musikalischer Sachverständiger auseinander gehen, hinterliess er in seiner „Method for Violinplaying“ (1740 in London als die

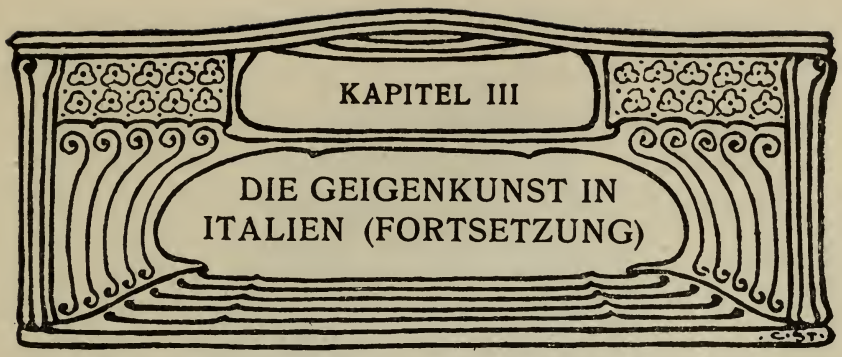
erste ihrer Art veröffentlicht),*) ein Werk, welches bleibenden Anspruch auf die Dankbarkeit der Nachwelt machen darf. Durch Geminiani wurde Corellis Lehre und Beispiel auch schriftlich weiter verpflanzt und damit eine theoretische Grundlage für die Kunst des Violinspiels gegeben.

In Pietro Locatelli (geb. 1693 in Bergamo, gest. 1764 in Amsterdam) begegnen wir einer interessanten und hervorstechenden Persönlichkeit in den Annalen der Kunst infolge des Einflusses, den er auf die Entwicklung der Violintechnik**) hatte. Man kann sagen, dass er den Samen streute aus dem mit der Zeit unter dem Sonnenschein öffentlicher Gunst jenes eigentümliche Gewächs ausübender musikalischer Kunst — das Virtuosentum entsprang.

---

*) The „Art of playing the Violin“ routaiming rules necessam to attain perfection on that instrument, usw.

**) Um Locatellis besondere, fast möchte man sagen, groteske Stellung in der Geschichte des Violinspiels zu verstehen sei der Leser an des Künstlers „L' Arte del Violino“, aus „12 Concerti und 24 Capricci ad libitum“ bestehend, verwiesen.



Neben der römischen und piemontesischen Schule des Violinspiels — eine mehr oder weniger von der anderen durch die Kunst-Eigenart ihrer Gründer unterschieden — traten andere kleinere Zentralisationspunkte für das Geigenspiel in Italien ins Leben.

Andere Zentral-punkte

Schon vor und während Corellis Wirksamkeit zeichneten sich einzelne Städte, wie Bologna, Florenz, Bergamo vor anderen aus, indem sie die Geburtsorte von talentierten Violinspielern wurden, oder die junge Kunst durch Herbeiziehung geeigneter Elemente besonders pflegten. Von Bologna stammten, wie wir gesehen haben, Laurenti (1644—1726), Bassani (1657 bis 1716) und Vitali; von Florenz, der ältere Veracini; von Bergamo, Carlo Antonio Marini. Corellis Einfluss hatte weiterhin das lebhafte Interesse für das Violinspiel überall in Italien angeregt. Männer und Frauen erlernten das anmutige Instrument. Liebhaber wetteiferten mit Professionellen dasselbe zu spielen und dafür zu komponieren, und die Kirche lieh überall eine hilfbereite Hand die Liebe für die Geige zu verbreiten, wie eine gute Mutter, — wenn auch nicht ohne einen Seitenblick auf ihren eignen Ruhm und Nutzen. Manche der grösseren Kirchen waren wahrhafte Pflegstätten der Instrumentalmusik, St. Antonio zu Padua z. B. beschäftigte in Tartinis Zeiten nicht weniger als 16 Sänger und 24 Instrumentalisten.

Auch als Soloinstrument wurde der Violine in

Verbindung mit den Messe-Zeremonien ein Platz eingeräumt. Dies gab bedeutenden Solisten nicht nur Gelegenheit, ihre Talente unter günstigsten Bedingungen zu entfalten und sie anzuspornen ihr Bestes in der edelsten Form zu geben, sondern es bot auch vielen von ihnen ehrenvolle, ihren Neigungen zusagende, und ziemlich lukrative Stellungen.

Die Kirchen

Kein Wunder also, dass sich in Italien, wie erwähnt, neue Zentren oder Schulen bildeten, und die alten ihren Lorbeeren neue hinzufügten. Wir finden in Venedig Antonio Vivaldi (1660 bis 1743), Priester, Violinist und berühmter Komponist; und in Florenz, ausser Giuseppe Valentini und Martinello Bitti, vor allem Francesco Maria Veracini (1685—1750) einen der bedeutendsten der italienischen Violinisten des 18. Jahrhunderts, der auch einen wesentlichen Einfluss auf das Leben und Schaffen des Mannes ausübte, zu dem wir nun kommen, nämlich Giuseppe Tartini, dem Gründer der Paduaner Schule des Violinspiels.

Vivaldi und Veracini

Kein Künstler aus den frühen Stadien des Geigenspiels hat seinen Namen so tief und fest in das menschliche Gedächtnis eingegraben, wie Tartini. Er wurde am 12. April 1692 zu Pirano, einem kleinen Orte in Istrien, geboren, empfing eine ausgezeichnete Erziehung, und als Zeitvertreib erlernte er auch die Anfangsgründe der Musik und des Violinspiels. Wer sein Lehrer gewesen, ist nicht bekannt; wahrscheinlich war es ein Priester, einer von den Padri dalle Scuole Pia zu Capo d' Istria, wo Giuseppe zur Schule ging; eine jener bescheidenen, geduldigen Mittelmässig-

Giuseppe Tartini

Fig. 38. GIUSEPPE TARTINI
Königl. Bibliothek, Berlin

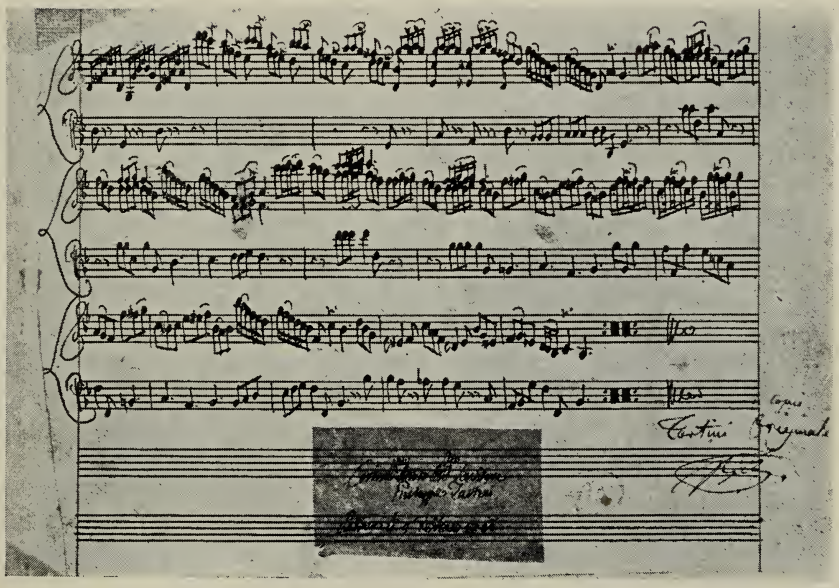


Fig. 39. FAKSIMILE EINES MANUSKRIPTES VON TARTINI
Königl. Bibliothek, Berlin

keiten, die kleinen Samen säen und durch die Gnade Gottes vielleicht auch einmal ein grosses Talent entwickeln dürfen. Im Alter von 18 Jahren begab sich Tartini auf den Wunsch seiner Eltern nach Padua, um an der dortigen Universität die Rechtswissenschaft zu studiren. Aber glücklicherweise wurde sein Leben in eine andere Strömung geleitet. Nach einer abenteuerlichen, stürmischen Jünglingszeit, der eine geheime Ehe, Flucht, Verborgenheit in einem Kloster, Entdeckung und Wiedervereinigung mit der Geliebten, einen dramatischen und interessanten Beigeschmack verliehen, wurde Tartini in der Folge der grösste Violinist und Violinkomponist seiner Zeit. In der Hauptsache war er sein eigener Lehrer; von bedeutendem Einflusse auf seine Entwicklung war jedoch, wie bereits erwähnt, Veracini, den er in Venedig bei Gelegenheit eines zwischen den zwei Künstlern arrangierten Wettkampfes,*) hörte. Das Spiel seines Rivalen machte einen solchen Eindruck auf Tartini, dass er, ohne auch nur „Schwerter" mit ihm gekreuzt zu haben, den Kampfplatz verliess und sich — damals ein Mann von 24 Jahren — nach Ancona zu weiteren Studien zurückzog.

Das Resultat derselben war die ausserordentliche Herrschaft über den Bogen und das Griffbrett, welche die Bewunderung seiner Zeitgenossen erregte und ihn so berühmt machte. Tartinis Leben verlief hinfort ruhig. Mit nur einer Unterbrechung — anlässlich einer Einladung, bei den Krönungsfeierlichkeiten

*) Öffentliche Wettkämpfe — in anderen Worten künstlerische Tourniere — zwischen Violinisten waren ein ziemlich häufiges Vorkommnis in jenen Zeiten; nicht selten dienten die geweihten Räume der Kirche zur Arena für die Kämpfe mit dem Fiedelbogen.

Kaiser Karls VI. in Prag mitzuwirken, und eines darauf folgenden mehrjährigen Aufenthalts in der böhmischen Hauptstadt (1723—26), blieb er in Padua, wo er an der schönen Kirche des heiligen Antonius Anstellung gefunden hatte. Sein anspruchsloser, frommer, echt künstlerischer, blossem Gelderwerbe abgeneigter Sinn widerstand den verlockendsten Anerbietungen, die an ihn auch von England aus ergingen, den erwählten, ihm zusagenden Wirkungskreis mit einem anderen zu vertauschen.

In Padua starb er, am 26. Februar 1770, reich an Jahren und an Ehren, „Il Maestro delle Nazione", wie ihn seine Landsleute bezeichnend nannten, und wurde in der Kirche Santa Catarina beigesetzt.

Sein Gedächtnis ist kaum weniger als das Corellis in seiner Heimat geehrt worden. Ein ihm errichtetes Denkmal steht unter den Statuen anderer bedeutender, mit Paduas berühmter Universität verknüpft gewesener Männer in den Promenadenanlagen der Stadt, dem Prato della Valle.

In der Betrachtung von Tartinis Lebensarbeit und ihrer Bedeutung für die Entwicklung der Kunst des Violinspiels muss ich den Gegenstand der Kompositionstätigkeit des Meisters, die hier besonders hervorsticht, wieder für den dritten Abschnitt dieses Werkes aufsparen. Einige Bemerkungen kann ich jedoch schon jetzt kaum umgehen, da sie geeignet sind, uns die Persönlichkeit des Meisters in ein helleres Licht zu rücken.

Teufelstriller

Wer unter Musikliebhabern hat nicht vom „Trillo del Diavolo" oder Teufelstriller gehört? Das Wort ist so eng mit dem Ruhme Tartinis verwachsen, dass es allein schon für dessen Erhaltung gesorgt haben würde. Wie eine Art

Ungeheuer, das sich selbst sowohl als den Ruf des Meisters nährt und reichen Stoff für zahllose Geschichten in den Kinderstuben vom Fiedeltum gibt, so hat dieses Wort: „Teufelstriller“, über 150 Jahre in der Welt gehaust und zeigt auch heute noch keine Abnahme seiner grausenmachenden Lebensfähigkeit. Es treibt noch eines zukünftigen Paganini Haar in die Höhe; der kleine 10jährige Wundermann riecht den Schwefel, — er zweifelt nicht — und sieht die bläuliche Flamme aus einer eingebildeten Stradivari steigen (seine eigne „Dreiviertel,“ weiss er, ist für seine Hoheit mit dem Pferdefuss noch zu klein).

Und was für eine Bewandnis hat es mit diesem Teufelstriller?

Ich gebe hier in der Übersetzung die Geschichte, wie sie (nach Burney*) von des Meisters eignen Lippen gekommen sein soll:

„Eines Nachts (es war im Jahre 1713**), da träumte mir, ich hätte meine Seele dem Teufel verschrieben. Alles ging nach meinem Befehl; mein neuer Diener erriet jeden meiner Wünsche im voraus. Unter anderen Ideen kam mir auch die, ihm meine Geige zu geben, um zu sehn, was er wohl schönes darauf zu spielen vermöchte. Aber wie gross war mein Erstaunen, als ich eine Sonate hörte, so wunderbarlich schön, und mit so viel Verständnis und hoher Kunst vorgetragen, dass der höchste Flug der Fantasie nicht hätte hoffen können, Komposition

*) Der sie wohl von Lalande, Voyage d'un Français en Italie, 1765—66 vol. VIII hat.

**) 1713 kann schwerlich von Tartini gemeint sein, da er zu der Meisterschaft, welche die Komposition und Ausführung dieser Sonate erforderte, erst in späteren Jahren gelangte.

und Spiel zu erreichen. Ich war so entzückt, bezaubert, hingerissen, dass mir der Atem versagte und ich erwachte. Sofort ergriff ich meine Violine, um wenigstens einen Teil des im Traume gehörten festzuhalten. — Vergeblich! — Obwohl die Musik, welche ich damals schrieb, die beste ist, die ich im Leben geschrieben habe, und ich sie noch die Teufelssonate nenne, so ist doch der Unterschied zwischen dieser und jener, die mich so ergriff, so gross, dass ich meine Geige zerbrochen und der Musik für immer entsagt haben würde, wenn es mir möglich gewesen wäre, mich des Genusses, den sie mir gewährt, zu berauben."

Das Seltsame bei dieser Geschichte ist, dass Tartini vollständig von der Realität seines Traumes überzeugt gewesen zu sein scheint. Es wird, nach Gerber, erzählt, der Meister habe das Manuskript der Teufelssonate über der Tür seines Studierzimmers aufgehängt gehabt, wie zum Schutze gegen zukünftige Visiten des Unholden — oder sollte es eine Einladung dazu gewesen sein?

Wie er komponierte

Wie wir auch über des Künstlers Traum denken mögen, ob wir ihn für eine Folge mystischer Lektüre oder von Verdauungsstörungen, für das Werk okkulter Mächte oder die blosse Schöpfung eines fieberischen Gehirns halten wollen, er kann als ein Schlüssel zu einer Seite von Tartinis Charakter gelten, aus der sein schöpferisches Genie zum nicht geringen Teile Nahrung sog. Er liebte es, wie erzählt wird, eine von Petrarcas Sonetten oder ein anderes Gedicht zu lesen, ehe er ans Komponieren ging, um seiner Einbildungskraft gleichsam eine bestimmte Richtung zu geben; und oft ist es ihm gelungen eine der-

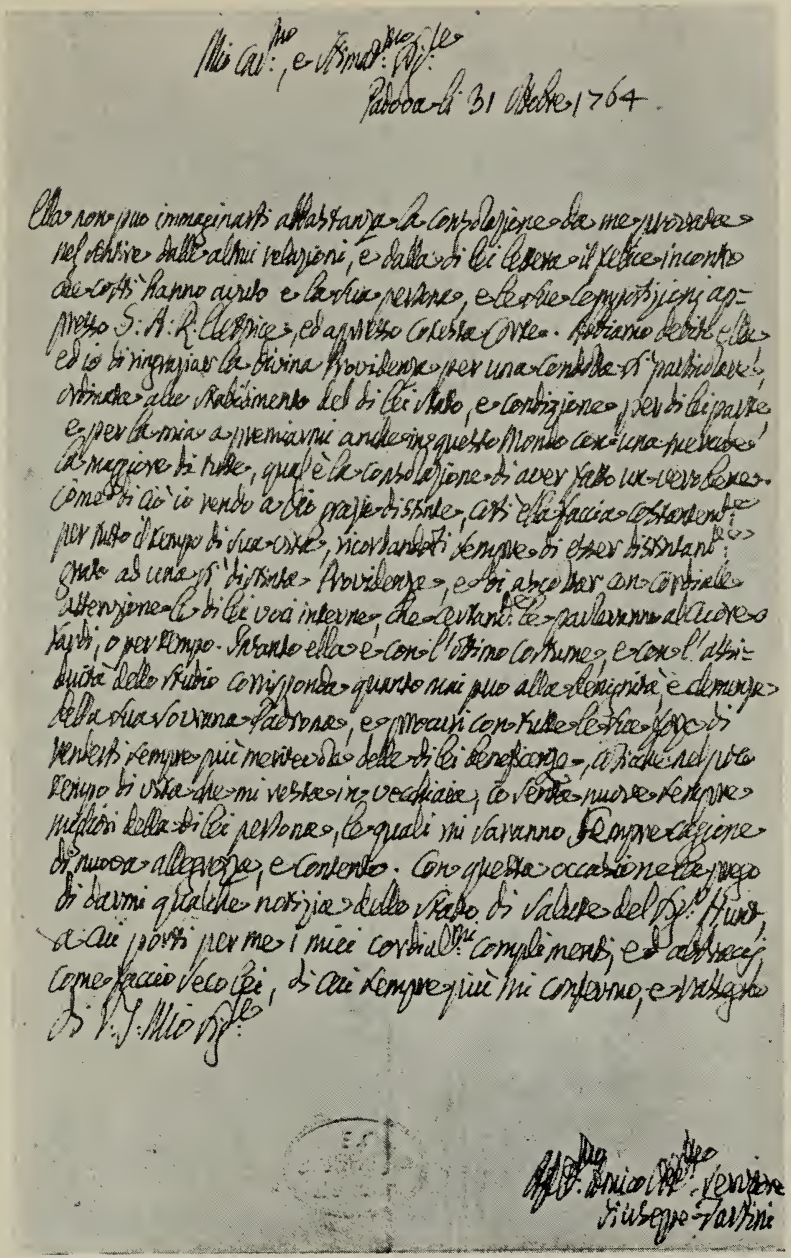


Fig. 40. FAKSIMILE EINES BRIEFES VON TARTINI

Königl. Bibliothek, Berlin

artig erzeugte künstlerische Stimmung oder ein geistiges Bild festzuhalten und in Töne umzuformen. Er hatte auch die Gewohnheit, Mottos (Sinnsprüche) in einer selbsterfundenen Hieroglyphenschrift und Verse über seine Manuskripte zu setzen. Vielleicht dienten sie als erklärender Führer für die gewünschte richtige Wiedergabe der Musik, oder möglicherweise auch als Erinnerungszeichen gewisser dem Schaffensmomente vorangehender oder ihn begleitender Umstände.

Produktivität

Tartinis Fruchtbarkeit als Komponist erregt Erstaunen. Die zu seinen Lebzeiten gedruckten Werke beliefen sich nach Fétis, auf einige 50 Sonaten mit Bass und 18 Konzerte für Solo-Violine mit Quartettbegleitung, und doch soll dies nur ein kleiner Teil seines Schaffens gewesen sein. Von diesen Kompositionen sind uns heute nur noch verhältnismässig wenige zugänglich.

Angesichts solcher umfassender kompositorischer Tätigkeit des Meisters, zu der sich seine zahlreichen anderen Pflichten als Solist und Lehrer gesellten, überrascht es um so mehr, dass er noch Zeit und Musse fand, sich auch als Musikschriftsteller zu betätigen. Wenn auch seine Arbeiten auf diesem Gebiete nicht entfernt die Bedeutung wie seine Komposition und sein Spiel erreichen, so gewähren sie doch einen interessanten Einblick in die eigentümliche Geistesanlage des Meisters. Es scheint, dass er während seines freiwilligen Exils in Ancona den sogenannten „Differential-Ton“ entdeckte, einen Ton der erzeugt wird, wenn man Doppelgriffe auf der Violine zu Gehör bringt, vorausgesetzt, dass sie ganz rein gegriffen sind.

Er versuchte in der Folge seine Beobachtungen und Nachforschungen über dieses Klang-Phänomen

und über andere theoretische, akustische Probleme in mehreren umfangreichen Bänden sich selbst und anderen klar zu machen.*) Aber freilich war es erst mehr als ein Jahrhundert später einem anderen Meister der Akustik — Helmholz — beschieden, befriedigenden Aufschluss über die Fragen zu geben, die unsern Künstler in seinen Mussestunden bewegten.

Tartinis Spiel

Der alte Quanz, — die wohlbekannte historische Persönlichkeit, Lehrer Friedrichs des Grossen, Flötist, Geiger und Kritiker — beschreibt den Eindruck, den er von des Meisters Spiel in Prag 1723 erhielt in folgenden Worten: „Er war in der Tat einer der grössten Violinspieler. Er brachte einen schönen Ton aus dem Instrument. Finger und Bogen hatte er in gleicher Gewalt. Die grössten Schwierigkeiten führte er ohne sonderliche Mühe sehr rein aus. Die Triller, sogar Doppeltriller, schlug er mit allen Fingern gleich gut. Er mischte, sowohl in geschwinden als langsamen Sätzen viele Doppelgriffe mit unter und spielte gern in der äussersten Höhe.“ —

Fortschritt in der Technik

Der Fortschritt zwischen Tartinis ausübender Kunst und der seines grossen Vorgängers Corelli schon hinsichtlich der Bogentechnik, zeigt sich deutlich in des ersteren Kompositionen. Wenn wir nicht annehmen wollen, dass innerhalb weniger Jahre (1713—23) dieser besondere Teil der Geigentechnik dergestalt auffallend und allgemein vorwärtsgeschritten war, so muss unser Paduaner Meister darin reformatorisch, oder mehr noch, epochemachend gewesen

*) Fétis in seiner Biographie Universelle gibt darüber eine ausführliche Betrachtung; siehe auch Jos. Wilh. v. Wasielewski's „Die Violine und ihre Meister“.

sein, wie er es auch in anderer Hinsicht war. Es ist bekannt (siehe Anhang), dass er auch die Gestalt des Bogens verbesserte, indem er die Stange verlängerte und ihr dadurch grössere Elastizität verlieh. Seine ungewöhnliche Herrschaft über den Bogen verdankte er, wie schon erwähnt, hauptsächlich den in Ancona betriebenen eingehenden Studien, zu denen ihm Veracini den Anlass gegeben hatte. In einer kleinen Abhandlung von Fayolle „Paganini und Bériot" erhalten wir interessante Aufklärungen über die Art und Weise, wie der Meister wahrscheinlich bei jenen Studien zu Werke ging:

„Tartini hatte zwei Bogen; bei dem einen war die Stange nach dem $^4/_4$ Takte, bei dem anderen nach dem $^3/_4$ Takte eingeteilt und markirt. Innerhalb dieser Hauptteilungen enthielt er alle Unterteilungen bis zu den denkbar kleinsten; und da Tartini gefunden hatte, dass der vertikale Aufstrich kürzer ist, als der perpendiculäre Herunterstrich, so liess er dasselbe Stück sowohl mit dem Herauf- als mit dem Herunterstrich beginnen und mit denselben Nuancen ausführen. Auf seinem Notenpulte stand in grosser Schrift: „Force sans raideur et flexibilitée sans molesse." —

Ausserdem legte er die Resultate seiner Bogenstudien zur Belehrung für seine Schüler in dem Werke „Arte dell arco" nieder. Es besteht aus 50 Variationen über eine Gavotte von Corelli und ist von hohem pädagogischen Werte.

Als Lehrer

Dies bringt uns zu der Betrachtung Tartinis als Lehrer. Sein Ruf als Violinspieler und Komponist würde schon hingereicht haben, Schüler in Menge nach Padua zu locken; doch es scheint, und man kann füglich aus obigen Bemerkungen schliessen, dass Tartini

ebenso gross in der Unterrichtsklasse als auf dem Podium und in seinem Studierzimmer war. Zu mancher Zeit muss des Meisters Haus einem kleinen Konservatorium geglichen haben, so gross war die Zahl der Studierenden von nah und fern, die seine Lehre genossen. Seine Zeit kannte noch keine billigen und guten Unterrichtswerke. Tartinis Schüler hingen fast für alles Wissens- und Könnenswerte von ihrem Meister ab, und er war mit Herz und Seele bei seiner Lehrtätigkeit. Ein wie vorzüglicher Lehrer und dabei fast väterlich sorgend um das künstlerische Wohl seiner jungen Protegés er gewesen sein muss, erhellt aus einem auf uns gekommenen Briefe, worin er einer Schülerin „Maddaléna Lombardini-Sirmen, eine Lektion erteilt.“*) Es ist ein höchst interessantes und belehrendes Dokument welches in drei Abteilungen in meisterlicher Weise die Grundelemente der Bogenführung, das Studium des Trillers und das Studium der Lagen behandelt.

Die interessantesten und am besten bekannten von Tartinis Schülern sind:

Tartinis Schüler

Pietro Nardini (geb. 1722 zu Fibiani in Toscanien gest. 1793 in Florenz), Tartinis Lieblingsschüler, der den Meister in seiner letzten Krankheit pflegte. „Ein Geiger der Liebe im Schosse der Grazien geboren“ sagt Schubarth, der unglückliche Dichter und Schriftsteller von ihm und seinem Spiele. Er zeichnete sich auch als Komponist aus; seine D-dur Sonate**) ist eine der lieblichsten Schöpfungen in der frühen italienischen Violinliteratur.

Domenico Ferrari (gest. 1780 in Paris). Ihm

*) Siehe Wasielewski „Die Violine und ihre Meister“, auch für andere Einzelheiten von Tartinis Leben und Wirken.

**) Davids Hohe Schule; Breitkopf & Härtel.

wird, wenn nicht die Erfindung, so doch der erste ausgedehntere Gebrauch von Flageolet-Tönen auf der Violine zugeschrieben.

Giulio Meneghini war der Nachfolger seines Meisters an der Kirche des heiligen Antonius in Padua.

Pasqualini Bini (geb. 1720) studierte drei oder vier Jahre bei Tartini. Er ging dann nach Rom, wo er ein ernster Rivale von Francesco Montanari, dem Nachfolger Corellis am St. Peter (von 1717—30) und eine Berühmtheit seiner Zeit wurde. Ein Schüler Binis war der durch eine Violinsonate*) bekannt gewordene Barbella.

Filipo Manfredi (1738—80), ein Freund Boccherinis, führte des letzteren Trios und Quartette zuerst in Paris 1771 mit grösstem Erfolge ein.

Maddalena Lombardini-Sirmen (geb. 1735 in Venedig), war eine der ersten Violinspielerinnen, die zu einiger Berühmtheit gelangten; sie trat mit Erfolg in Paris und London auf.

Johann Gottlieb Graun;**) André Noel Pagin; Joseph Touchemoulin; und Pierre Lahoussaye.***)

Tartinis andere Schüler können unser Interesse nicht in demselben Grade in Anspruch nehmen. Manche derselben waren ohne Zweifel tüchtige und geschätzte Künstler in ihren Tagen, aber im Ganzen sagen uns ihre Namen wenig oder nichts; wir lesen sie, um sie fast ebenso schnell wieder zu vergessen. Ihr Leben, ihre Talente waren, wie die so manchen Künstlers, den ein wählerisches Schicksal nicht in die erste Reihe gestellt hat, Stufen, auf denen der

*) Bei Schott & Söhne in einer Bearbeitung von Alard erschienen.

**) Sieh VII. Kapitel.

***) Sieh IX. Kapitel.

Nur Namen

Genius der Violine zu grösseren Höhen emporstieg, Blumen am Wege, welche er küsste oder zertrat. So erwähne ich auch nur ihre Namen, etwa wie man die verblassten und verbröckelten Inschriften auf den Grabsteinen eines stillen Gottesackers liest —; das Herz entschuldigt die Hand, die sie schreibt: Alberghi, Carminati, Don Paolo Guastarobba, Petit, Pagni, Nazari, Angiolo Morigi, Giuseppe Signoretti, Fürst Thurn und Taxis und Obermayer aus Prag (Dilettanten); Holzbogen aus München, Kammel aus Böhmen und Lorenz Schmitt aus Würzburg.

Schüler von Somis (Piemontesische Schule)

In dieser Verbindung mögen auch die bekanntesten Geiger der piemontesischen Schule folgen: — Francesco Chiabran (geb. 1723) während einer Zeit der erklärte Liebling des Pariser musikalischen Publikums und noch nicht ganz vergessen als der Komponist eines einst beliebten Stückes „La Chasse"; Felice Giardini (geb. 1716 in Turin, gest. 1796 in Moskau als Opern-Impresario), ein talentierter Künstler mit einem zerfahrenen Leben, das sich zum grossen Teile in London abspielte.

Jean Marie Leclair.*)

Auch Gaetano Pugnani (1726—1803), der grösste von Somis Schülern, studierte für einige Zeit bei Tartini und war von seinen Zeitgenossen als Violinist hoch geschätzt; seine Bedeutung lag jedoch in seiner Lehrtätigkeit. Als der Meister Viottis bildet er das direkte Verbindungsglied zwischen unseren modernen (französischen und belgisch-französischen) Schulen und den alten grossen Schulen von Rom, Turin und Padua.

---

*) Sieh IX. Kapitel.

Fig. 41. Gaetano Pugnani

Schüler von Pugnani (ihrer verhältnismässigen Bedeutung nach in aufsteigender Reihenfolge) waren: Gioachimo Traversa, Romani, Ludovico Borghi (1770 in London), Borra (Turin), Antonio Conforti, Ludovico Molino (folgte Pugnani am Königl. Theater in Turin), Felice Radicati (1778—1823), A. Olivieri, Antonio Bartolomeo Bruni (fruchtbarer Komponist und Verfasser einer Violinschule; einige hübsche Duette von ihm für zwei Violinen werden noch heute gern gespielt; er lebte in Paris), Anton Janitsch, Giambattista Polledro (1781—1853, ein von seinen Zeitgenossen sehr bewunderter Künstler) und endlich Giovanni Battista Viotti.

Pugnanis Schüler

Mit diesem unvergleichlichen Meister der Violine erreichen wir eine neue Epoche in der Entwicklung der Kunst. Viotti, gleich bedeutend als ausführender Künstler wie als Komponist, und reformatorisch nach beiden Richtungen hin wirkend, nimmt in seiner eignen Kunstwelt eine ähnliche Stellung ein, wie man sie Corelli zuerkennt, nur genoss der jüngere Meister den unzweifelhaften Vorteil, den Boden bereits wohlbestellt und für sein Kommen vorbereitet zu finden, nicht allein in seiner besonderen Sphäre, dem Violinspiel, sondern in dem ganzen weiten Gebiete der Instrumentalmusik überhaupt.

Eine neue Epoche

Wenn man Corellis Lebenswerk allein hinsichtlich der Komposition mit der breiten Grundlage eines Gebäudes vergleichen will, so stellt Viottis Beitrag zu seiner Kunst den in grossen Verhältnissen gehaltenen, edlen oberen Aufbau vor. Was nach ihm folgt war mehr oder weniger Ausbau, Aussen- und Innen-Dekoration, die Türmchen, Giebel, Skulpturen, Ornamente. Das Dach und der Turm, glaube ich, fehlen noch, das Gebäude ist oben noch offen, und lässt das Licht des Himmels ein — oder manchmal auch Regen.

Viotti schuf die moderne Violinkunst im besten Sinne des Wortes. War sie vorher orthodox beschränkt, so wurde sie durch ihn kosmopolitisch frei, redeten Corelli und Tartini noch in ihren

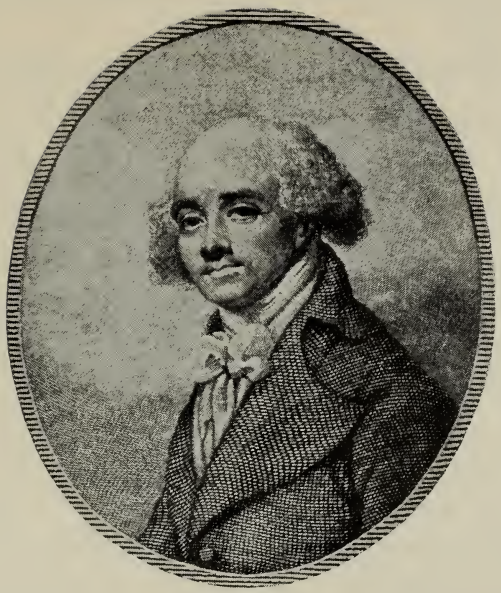


Fig. 42. GIOVANNI BATTISTA VIOTTI
Königl. Bibliothek, Berlin

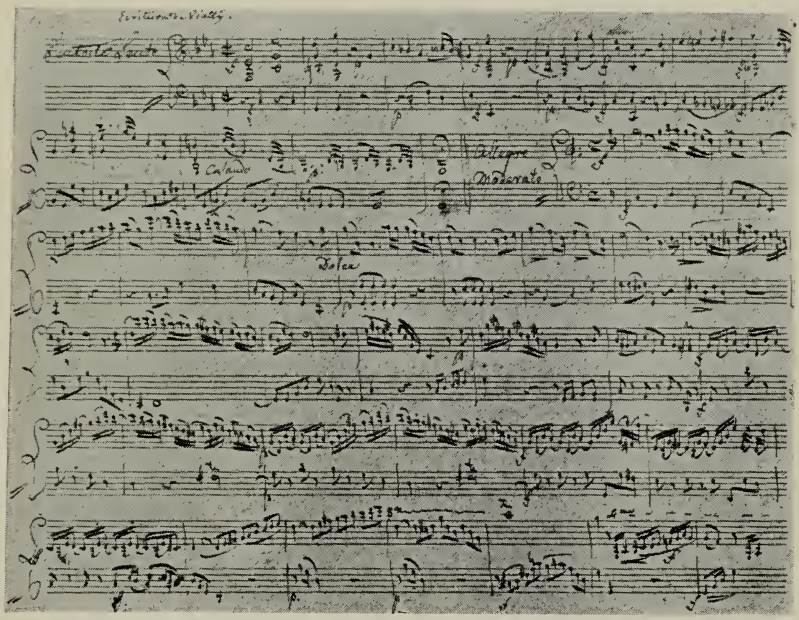


Fig. 43. FAKSIMILE EINES MANUSKRIPTES VON VIOTTI
Königl. Bibliothek, Berlin

Schöpfer der modernen Violinkunst

Werken die Sprache ihrer Zeit, ihres Landes, ihrer Kirche, — wie edel und wohlklingend auch immer — Viottis Sprache ist die musikalische Sprache der Welt, das grosse Volapük, worin Haydn, Mozart und Beethoven für ihre unsterblichen Gedanken Ausdruck fanden.

Kindheit und Jugend

Giovanni Battista Viotti wurde am 23. Mai 1753 (seltsamer Weise gerade 100 Jahre nach Corelli) in Fontanetto, einem winzigen Städtchen oder Dorfe im Distrikt von Piemont in Nord-Italien geboren. Sein Vater war Schmied und dabei ein Dilettant auf dem Horn. Jedenfalls muss er mit dem richtigen musikalischen Instinkt gesegnet gewesen sein, dass er die sich sehr früh zeigende Neigung und Begabung seines Sohnes für Musik rechtzeitig entdeckte und ermutigte. Mehr noch als das, — dieser seltene Hufschmied unternahm es auch, den Knaben in den Elementen der Musik selbst zu unterrichten, und es ist wohl möglich, dass Giovanni Battista bereits seine feurige Kinderliebe einer irgendwie in seinen Besitz gelangten kleinen Spielwarengeschäft-Fiedel erklärt hatte, ehe ein gewisser Giovanni, ein herumziehender Lautenspieler, in das Dorf kam und ihm wirklichen Unterricht darauf erteilte.

Seltsam sind die Wege des Genies! Unter den ungünstigsten Verhältnissen wächst die zarte Pflanze, als ob sie Kraft unmittelbar von der Quelle aller Kraft und durch Kanäle zöge, von denen andere Sterbliche nichts wissen.

Giovanni und seine Laute machten sich bald wieder davon, und der Knabe war in seinen Studien von neuem sich selbst überlassen. Man stelle sich

den kleinen Mann vor, wie er in einem gar bescheidenen Stübchen über des Vaters Schmiedewerkstatt, in der alleinigen Gesellschaft von Heiligen, die aus billigen Goldrahmen auf ihn nieder schauen, versucht, ungeleitet einen Weg durch den verzwickten Irrgarten der Violintechnik zu finden, während durch die Sommerluft, wie ein rhythmischer Hintergrund, des Hufschmieds scharfe, klare Hammerschläge tönen! — Doch einen Weg fand er irgendwie, und der gütige Geist, der über solche gesegnete kleine Geigerwunder wacht, führte ihn auch sicher weiter.

Im Alter von 13 Jahren fand er einen Gönner in dem Sohne der Marquesa di Borghera in Turin. Hingerissen von des Knaben ausserordentlichem Talente, sorgte er mit seltener Freigebigkeit für seine weitere Ausbildung und gab ihm Pugnani zum Lehrer.

Im Frühling 1780 unternahm Viotti in Gesellschaft seines Lehrers seine erste Kunstreise, und nun folgt eine Reihe von Triumphen — zuerst in Deutschland, dann in Polen, Russland und später in London und Paris —, wie sie wenigen Violinisten nach ihm, und kaum einem vor ihm, aufzuweisen vergönnt gewesen ist. Die Originalität seiner Kompositionen ebenso wie die glänzenden wunderbaren Eigenschaften seines Spiels, in dem sich vollkommene Schönheit des Tones und bewundernswerte Fingerfertigkeit mit Feuer, Gefühl, Pracht, Eleganz und zu alledem mit einer reizenden Einfachheit vereinigten, kamen der musikalischen Welt als eine vollständige Überraschung. Man konnte ihm keinen Platz anweisen, ihn mit keinem anderen Künstler seines Faches vergleichen. Er war „hors de comparaison“. Kritiker

Eine Überraschung für die Welt

hörten auf Kritiker zu sein und erschöpften sich nur in Superlativen bei dem Versuche, das rechte Wort für den Eindruck zu finden, den Viotti auf sie machte; auch seine Kunstgenossen wetteiferten mit einander ihm Ehre zu erweisen.

Baillots*) ekstatische Worte: „Je le croyais Achille mais c'est Agamemnon," mit denen er Viottis Auftreten in Paris in späteren Jahren sich ins Gedächtnis zurückruft, geben eine Idee von der rückhaltlosen Bewunderung, welche die gesamte Geigerwelt dem unvergleichlichen Genie Viottis zollte.

Solche Begeisterung mag manchem heute übertrieben vorkommen, namentlich angesichts der Werke, mit denen Viotti seine Wunder wirkte, — Werke, die wir heutzutage unseren vorgeschrittenen Schülern zum Üben geben —, aber es muss daran erinnert werden, dass nichts den Viotti-Konzerten Ähnliches vorher gehört worden war.

Nichts Ähnliches vorher

Die alten italienischen Meister schrieben Sonaten und Konzerte für Solovioline mit Begleitung des Streichquartettes, oder nur einer zweiten Violine und Bass. Jetzt kam dieser neue Zauberer mit dem vollen Zubehör des Haydnschen Orchesters. Die zahlreichen Stimmen der Symphonie: Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotts und Hörner gesellten sich zu dem Triumphgesang der Solovioline; die stolze Trompete selbst huldigte in den Tuttis ihrer Königin. Und die Passagen — so neu und kühn, so voll Glanz, Kraft und Feuer, nach denen die zarte Cantilene wirkte wie Mondlicht auf eine stürmische See! — Können wir uns wundern, dass die musikalische

*) Siehe Baillot, Seite 244.

Welt in sprachloser Bewunderung stand? Und zu dem allen die Wiedergabe selbst, von der wir uns heute kaum eine klare Vorstellung machen können.

Wir geben dieselben Konzerte unseren Schülern als Bogen-, Finger- und Stil-Studien. Vielen mögen sie nur als uninteressante Behausungen für Geister einer überwundenen Technik vorkommen; aber das schliesst die Möglichkeit nicht aus, dass es das interpretierende Genie, die grosse musikalische Seele eines Viotti erfordert, diese scheinbar öden Kammern der prächtigen alten Paläste mit neuem Leben zu füllen.

So viel gegenwärtig über Viottis Kompositionen. Seine Muse gab uns 29 Konzerte ausser vielen anmutigen Duetten für 2 Violinen, Quartetten und Streichtrios.

Es ermüdet Triumphe zu verzeichnen, die doch im Wesen immer dieselben sind, wenn sie auch in der Form wechseln mögen. Wenige Sterbliche können fortgesetzt eine Atmosphäre von Weihrauch ertragen, ohne in irgendeiner Weise davon berührt zu werden. Viotti trat plötzlich von seiner öffentlichen Ehrenstelle als erster Geiger des Jahrhunderts zurück. Warum? Weil eines Tages im Jahre 1784 in Paris ein Konzert, in dem er spielte, weniger gut als gewöhnlich besucht worden war, und seine Vorträge weniger Begeisterung als gewöhnlich erweckt hatten. Zur Vermehrung seiner Missstimmung darüber hatte ein anderer, durchaus mittelmässiger Violinist, der am nächsten Tage ein Konzert gab, ungemein gefallen und das Gesprächsthema in musikalischen Kreisen für mehrere Tage abgegeben. Kurz, Viotti gelobte nicht wieder öffentlich aufzutreten; und, wie Achilles in seinem Zelte, verachtete er grollend das Publikum

Über den Höhepunkt hinaus

und überliess anderen von der fiedelnden Bruderschaft das Kämpfen und die Beute.

Er hielt sein Gelübde mehrere Jahre hindurch. Nur in exklusiven Freundschaftskreisen konnte man ihn gelegentlich hören. Während dieser Jahre der Zurückgezogenheit von der Öffentlichkeit widmete er sich der Komposition und dem Unterrichtgeben. Unglücklicherweise musste der grosse Künstler, wie mancher andere vor und nach ihm, das Glück auf unsicheren Nebenwegen suchen, wenigstens trat es ihm nicht auf der breiten Hochstrasse, die der gütige Geber aller Gaben ihm so klar vorgezeichnet hatte, entgegen. Die nun folgenden Kapitel in Viottis Leben erzählen die betrübende Geschichte eines grossen Mannes, der zum Spielball von Umständen wird, wie ein trocknes Blatt zum Spielzeug des Windes. Er hatte schon im Jahre 1787 um den Direktor-Posten der Pariser grossen Oper sich beworben, aber ohne Erfolg. Im darauffolgenden Jahre wurde ihm die Stelle angeboten. Er nahm sie nur zu bereitwillig an und ging ans Werk, die besten Kräfte für das Institut zu engagieren; aber der Ausbruch der Revolution machte dem Unternehmen ein plötzliches und verderbenvolles Ende. Es war doppelt unheilvoll für Viotti, denn er verlor dabei sein ganzes schwer erworbenes Vermögen.

Suchte das Glück auf Nebenwegen

1792 kam er nach London, ein armer Mann, und ungeachtet seines Gelübdes, nicht mehr öffentlich aufzutreten, musste er wieder zur Geige greifen. Für kurze Zeit schien es, als ob sein alter Stern noch einmal glänzen wollte, wenn auch durch englischen Nebel; aber bald rollten Sturmwolken darüber hin: Viotti

Griff wieder zur Geige

kam wahrscheinlich infolge seiner mit französischen Emigranten aufrecht erhaltenen Verbindungen in den Verdacht politischer Umtriebe und hielt es daher für geraten, England zu verlassen.

Ein Freund bot ihm sein Landhaus in der Nähe von Hamburg als Asyl an, und hier lebte der Meister bis zum Jahre 1795 in völliger Zurückgezogenheit, indem er seine Zeit der Komposition widmete. Viele seiner reizenden Duette für zwei Violinen sind hier entstanden. Einer der Bände enthält die rührende Vorrede: „Cet ouvrage est le fruit du loisir, que le malheur me procure. Quelques morceaux ont été dictés par la peine, d' autres par l'éspoir." (Dies Werk ist die Frucht der Musse, die mir das Unglück verschafft. Einige Stücke hat der Schmerz, andere die Hoffnung eingegeben.) Schmerz und Enttäuschung jedoch mussten bei dem Meister nachhaltiger als die Hoffnung gewesen sein. Als der auf ihm lastende Verdacht der Beteiligung an politischen Intriguen sich als grundlos herausgestellt hatte und er wieder nach London zurückkehrte, trat er nicht wieder ins öffentliche Leben, sondern wurde — zur äussersten Verwunderung seiner Freunde und Bewunderer — ein Weinhändler.

Ein Weinhändler

Der einstige Hohepriester Apolls ein Weinhändler! Es scheint wie die bitterste Ironie des Schicksals.

Aber wenn ein Künstler so gross wie Viotti, noch in zunehmendem Alter sich genötigt sieht, seinen Lebensunterhalt zu verdienen und doch abgeneigt ist, in den Strudel des Konzertlebens, das seinen Reiz vollständig für ihn verloren hat, zurückzukehren — ist es da so unbegreiflich, dass er Apollo den Rücken wendet und Merkur folgt, den ihm der Zufall vielleicht

gerade in den Weg sandte? Am Ende war es besser, ein Weinhändler zu werden, als untätig sitzend mit dem Schicksale zu grollen; besser, in einer stillen Geschäftsstube zu leben, und vergangnen Ruhm durch vergitterte Fenster die Kontobücher vergolden zu lassen, als draussen in der Welt nach frischen Lorbeern zu suchen, für die es nicht der Mühe lohnte! Wer möchte die Wandelbarkeit des Genies ergründen! Viotti ein Weinhändler!

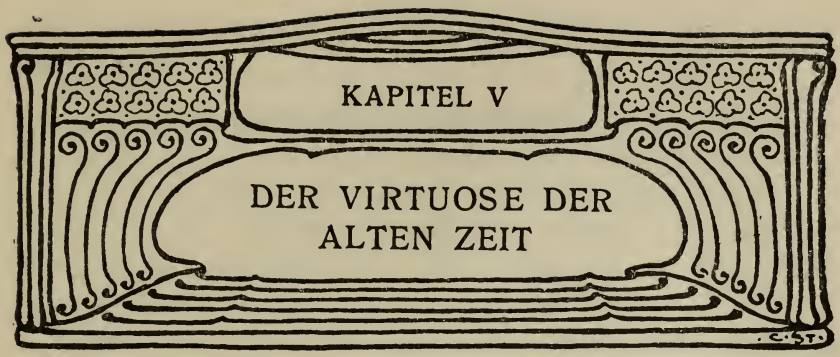
Vielleicht liegt auch darin ein genialer Zug: es war der Adler im Käfig, doch es war immer noch der Adler. Er lebte hinfort in London, nur einmal, im Jahre 1818, liess er sich wieder dazu verleiten, nach Paris zu gehen, um die Leitung der arg verfahrenen Grossen Oper, seines früheren Schmerzenskindes, zu übernehmen. Verlockte die Hoffnung ihn noch einmal, so erwies sie sich als eine grausame Kokette. Nur eine Blume des Willkommens bot sich ihm in seinem geliebten Paris, eine grosse Ovation im Konservatorium, in der sich Schüler und Lehrer vereinigten, dem verehrten Meister zu huldigen. Bei dieser Gelegenheit spielte Viotti zum letzten Male. Nach verzweifelten vergeblichen Anstrengungen, Ordnung in das Institut zu bringen, musste er den Vorwurf über sich ergehen lassen, den Verfall desselben beschleunigt oder gar herbeigeführt zu haben und musste abdanken (1822). Und nun, als ein alter Mann, ging er, um auf Englands gastlicher Erde zu sterben. Obwohl das um seinen einstigen Liebling bekümmerte Schicksal ihn in seinen letzten Tagen nicht Armut und Mangel leiden liess — eine Pension von 6000 Franken war ihm bei seiner Resignation bewilligt worden —, so schied er doch schon zwei Jahre später aus diesem Leben, am

10. Mai 1824, als ein enttäuschter, trauriger, einsamer Mann.

Seine Persönlichkeit

Ich kann die Betrachtung über diesen wundervollen Meister der Geige nicht schliessen, ohne eine Bemerkung über seine Persönlichkeit, wie wir sie durch die sympathische Feder von Arthur Pougin, Fétis, Fanolle und andere kennen, anzuknüpfen. Selten wählte das Genie sich eine seiner würdigere Wohnstätte! Seine Gestalt, sein Auftreten waren vornehm, sein Wesen liebenswürdig, sein Gesicht offen, ausdrucksvoll und fast immer lächelnd; sein Herz war gütig und generös und sein Geist empfänglich für alles Wahre, Edle und Schöne in Kunst und Natur. Er war ein Bewunderer der Poesie und leidenschaftlich dem Landleben ergeben, war wohlbelesen, geistreich, witzig und doch naiv wie ein Kind! — Pougin sagt von ihm; „Chez lui les impressions de la nature étaient ineffaçable. Tous les jours de sa vie aux approches du coucher du soleil il se sentait un accablement ou plutôt un accès de tristesse qu'il ne jamais pu vaincre."

War es das Heimatsehnen des Genies? Viotti war der letzte grosse Vertreter der klassischen italienischen Violinkunst, ein würdiger Dritter in dem Triumvirat Corelli, Tartini und Viotti. Von seiner Bedeutung für die Entwicklung des Violinspiels werde ich Gelegenheit haben, in Verbindung mit der Geschichte dieser Kunst in Frankreich zu reden, wohin der Gegenstand füglich gehört.



Unabhängig von den klassischen Schulen von Corelli, Tartini, Somis, Vivaldi und Pugnani gibt es noch eine Anzahl italienischer Violinisten, die für eine Zeit lang mehr oder weniger Glanz um sich verbreiteten. Aber ich muss mich wieder damit begnügen nur ihre Namen anzuführen. Dem Leser, der sich mit den Einzelheiten ihres Lebens — soweit dieselben vorliegen — bekannt zu machen wünscht, sei das öfter erwähnte, erschöpfende Werk von Wasielewski*) empfohlen. Diesem Verfasser folge ich auch in der Reihenfolge der Namen. Dieselben sind: —

Mehr Namen

Francesco Mori (geb. 1793, in London gest. 1842) für kurze Zeit Viottis Schüler und Dirigent der Londoner Philharmonie-Konzerte.

Gian Pietro Guignon (geb. 1702 in Turin, gest. 1774 oder 1775 in Paris). Der letzte „roi des Ménétriers“ — Geigerkönig, von Minstrel-Angedenken.

Giuseppe Canavasso; — lebte zwischen 1735 und 1753 in Paris.

Carlo Giuseppe Toeschi (1724—88).

Francesco Galeazzi (1738—1819).

Giuseppe Demachi (1740).

Giovanni Giuseppe Cambini (geb. 1746, gest. c. 1825).

---

*) Die Violine und ihre Meister.

Guerini (1740—60) im Haag, darnach in London. Francesco Falco; Giovanni Battista Noferi; Sebastiani Bodini; Eligio Celestino (1739—1812). Nicolo Mestrino (geb. 1748 zu Mailand, gest. 1790 in Paris), und Giuseppe Puppo (geb. 1749 zu Lucca gest. 1827); letztere beide gehören zu den besten in dieser Gruppe.

Bartolomeo Campagnoli (1751—1827); bekannt durch seine Violinschule und seine noch heute gespielten Etuden.

Federigo Fiorillo, geb. 1753 in Braunschweig, war 1788 in London und 1794 daselbst als Violaspieler im Salomon-Quartett beschäftigt. Von London begab er sich nach Amsterdam, wo er wahrscheinlich starb. Er ist berühmt geworden durch seine 36 Capricen für Violine, die einen der wertvollsten Beiträge zur didaktischen Violinliteratur bilden.

Alessandro Rolla (1757—1804); spielte eine Rolle in Paganinis Leben.

Bernardo Ferrara (geb. 1810), Gaetano Vai und Guiseppe Giorgis (geb. 1777 in Turin). —

Aber noch eine Gestalt aus der italienischen Meisterperiode schaut uns über den weiten Abgrund der Zeit und veränderter Kunstzustände mit eigenartigen, Interesse erregenden Augen an. Es ist ein schöner Mann von liebenswürdigem Wesen, mit einem gewinnenden, bescheidenen Lächeln, das manches Seltsame an ihm entschuldigt: ein „gentleman“ in tadelloser Kleidung und Tournüre, mit Edelsteinen und feinen Spitzen geschmückt und die Weste mit glänzenden goldenen Knöpfen besetzt. Er sieht wie ein Höfling aus, und in der Tat war er das — man sagt, ein Günstling von Catharina von Russland —; und sein Name? — Antonio Lolli.

Antonio Lolli

Wie wenige Leute kennen noch den Namen; und doch bewegte er einst Herzen und in allen Teilen von Europa jubelte ihm jung und alt zu. Wer aber war Antonio Lolli?

Die erste Skizze, welche die Natur von Paganini machte, der Vater aller Geigenvirtuosen. Ein schlechter Musiker ward er genannt; er gab es selbst mit Lachen zu. Er konnte nicht die zweite Geige im Orchester spielen, ohne dass seine Technik, wie eine wilde ungezähmte Kreatur, in Läufen und in Trillern sich austobte, ganz unentsprechend der Musik und dem bescheidenen Posten. Er konnte nicht ein Haydnsches Quartett im Takte zu Ende führen, und wo er konnte, entzog er sich der unwillkommnen Aufgabe unter den komischsten Ausflüchten. Seine Kompositionen waren eine Posse; er lebte mit vierstimmiger Harmonie im Streite; Regeln der Form des Kontrapunkts waren für ihn unbekannte Existenzen. Aber Geigen! — Ja! das war seine Sache! — das konnte er wie wenige seinesgleichen. Hören wir, was Schubarth über ihn sagt, nachdem er ihn den Shakespeare der Geige genannt hat: — „Er vereinigte die Vollkommenheiten der Tartinischen und Ferrarischen Schule nicht nur in sich, sondern fand noch einen ganz neuen Weg. Sein Bogenstrich ist ewig unnachahmlich. Man glaubte bisher, geflügelte Passagen liessen sich nur durch einen kurzen Strich ausdrücken; er aber zieht den ganzen Bogen, so lang er ist, die Saiten herunter, und bis er an der Spitze desselben ist, hat der Hörer schon einen ganzen

*) Gesammelte Schriften, 5. Band; sieh auch Wasielewski — „Die Geige und ihre Meister".

Hagelsturm von Tönen gehört. Über das besitzt er die Kunst, ganz neue, noch nie gehörte Töne aus seiner Geige zu ziehen. Er ahmt alles bis zur äussersten Täuschung nach, was im Tierreiche einen Ton von sich gibt. Seine Geschwindigkeit geht bis zur Zauberei. Er stösst nicht nur Oktaven sondern auch Dezimen mit der höchsten Feinheit ab, schlägt den doppelten Triller nicht nur in der Terz, sondern auch in der Sexte und schwindelt in den höchsten Luftkreis der Töne hinauf, so dass er oft seine Konzerte mit einem Ton endigt, der das non plus ultra der Töne zu sein scheint."

Dies Urteil, dem andere Zeitgenossen in ähnlicher Weise beistimmen, gibt uns einen Begriff von Antonio Lolli als Violinist; und wenn ich hinzufüge, dass er in Bergamo zwischen 1728 und 1733 geboren wurde, wahrscheinlich sein eigener Lehrer und eine Zeitlang mit Nardini, seinem künstlerischen Antipoden, am Stuttgarter Hofe engagiert war, dass er Europa der Länge und Breite nach bereiste, heute in St. Petersburg, morgen in Palermo, London oder Paris auftauchte, dass er von Catharina II. Beweise ihrer Gunst und Bewunderung empfing, dem Spiel, der Verschwendung und anderen Ausschweifungen ergeben war, und dass er, nach einer höchst glänzenden, meteorgleichen Laufbahn, schnell in Vergessenheit geraten, in Sizilien 1802 starb —, so ist das Bild Antonio Lollis ziemlich vollständig. Aber nicht so die Geschichte seines Einflusses. Dieser währt bis auf unsere Tage. Man könnte ihn die Verherrlichung der Technik um ihrer selbst willen, — die Selbstherrschaft der Virtuosität nennen.

Die Verherrlichung der Technik

Der Samen, den Locatelli gesät hatte,

war nur zu schnell und üppig aufgegangen, und Lollis Kunst war die Erstlingsfrucht des Baumes, der bald lustig seine Äste in alle Richtungen hin ausstreckte.

In seinen Fusstapfen

Wir finden nach Lolli eine unbestimmbare Anzahl von Männern, die in seinen Spuren wandeln und abwechselnd seinem und ihrem Namen und Stil Ehre und Unehre machen.

Den Reigen eröffnen Lollis zwei Schüler: Woldemar und Jarnowick. Der erstere ist ein Erzcharlatan, der, um der künstlerischen Verdammung zu entgehn, eine Violinmethode ohne Methode verfasst; der letztere, Jarnowick oder Giornovichi (geb. 1745 in Palermo) talentiert, heftig, lasterhaft, stirbt 1804 in St. Petersburg mit dem Billard-Queue in der Hand. In deren Fusstapfen folgen auch Jakob Scheller (geb. 1759 in Böhmen), der es nicht unter seiner Würde hält, seine Zuhörerschaft zu amüsieren, indem er eine Schnupftabaksdose auf die Violine legt, um den Gesang alter Nonnen nachzuahmen (NB. nachdem er erstaunliche Beweise legitimer Technik gegeben hat) und Alexander Boucher, (geb. 1770 in Paris gest. 1861), König der Reklame, der wie Napoleon I aussieht und Kapital daraus schlägt; der (mit seinen Worten) wie ein „Alexander“ spielen kann, aber oft vorzieht, der „Sokrates“ der Geige zu sein, und — der Harlekin dazu. Seit den Zeiten dieser vier schlimmsten Vertreter des Bogen- und Finger-Heldentums bis auf unsere Tage ist viel darüber gesagt und geschrieben, viel Lob von seiten des Publikums und noch mehr Tadel von seiten des ernsten Musikers und Kritikers auf solches Virtuosentum gehäuft worden.

Selbstverständlich wird kein vernünftig denkender Mensch der Scheller- und Boucher-Klasse das Wort

reden, sie waren Abnormalitäten, wie sie die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts in Masse hervorbrachte, zusammen mit den sozialen und politischen Cagliostros und De la Motte's und anderen Würdigen. Auch taugt es nicht, blosse Technik anzubeten und auf den Thron zu heben, wo wahre Kunst und ihr Gefährte, das Ideal, sitzen und regieren sollten. Aber im Ganzen, glaube ich, hat selbst der berüchtigte „Virtuose" der alten Zeit der Kunst des Violinspiels mehr Gutes als Schaden getan, jedenfalls mehr Gutes, als ihm von seinem späteren Kunstbruder, dem Bona-fide-Geiger und Musiker zugestanden wird.

Hat er nicht das Reich der Fiedel und des Bogens seiner Länge und Breite, Höhe und Tiefe nach erforscht, wie die alten, schlauen Phönizier die Meere, und hat er nicht manche Dinge entdeckt, manchen Kunstgriff oder -Kniff, den es zu entdecken lohnte, und den der ernste Künstler froh war, von ihm annehmen und für bessere Zwecke verwenden zu können? Die Bemerkung Schubarths über Lolli, „der einen ganzen Hagelsturm von Noten in einem Bogenstrich zu Gehör brachte", während man bis dahin gewöhnt war, geflügelte Passagen nur mit kurzen Strichen zu spielen, ist bezeichnend genug. Und dann (nebenbei bemerkt), um ein Lolli zu werden, welche unendliche Geduld, welches Studium, welche Mühe und Arbeit, ja welchen nicht versagenden Enthusiasmus und welche Hingabe und Liebe für das Instrument waren nötig! — Und zählt das für nichts in der grossen Abrechnung des Wertes eines Mannes? Unabhängig von seinen gesteckten Zielen, welche gut oder übel sein mögen: das Resultat von so viel Arbeit, so viel Hingabe verdiente zum mindesten Anerkennung.

Aber der Virtuose der alten Zeit tat mehr.

Indem er mit dem besseren Künstler erfolgreich um die Palme der öffentlichen Gunst rang, zwang er diesen, sein Äusserstes zu tun, sein Bestes zu geben, und wirkte so unbewusst für den Fortschritt der Kunst.

Wirkte für Fortschritt

Er pflanzte die Bewunderung und Liebe für die Violine in tausende von Herzen, die wahrscheinlich von dem klassischen Spieler nicht so leicht zu erreichen gewesen wären; denn wir wissen alle, dass bei vielen der Weg zum Herzen — und auch zu den Ohren — durch die Augen führt; und der Virtuose der alten Zeit — ja manchmal auch der neueren — trug Sorge, diesen Weg anziehend für seine Hörer zu machen. Wie hätte die Violinkunst so schnell und erfolgreich in ferne Teile der Welt getragen werden können ohne den Virtuosen?

Wenn wir bedenken, dass der klassisch-mässige Corelli 1713 starb und bereits 40 Jahre danach Lolli in St. Petersburg Sensation mit seinen verrückten Sexten- und Decimen-Läufern und Trillern machte, so erhalten wir einen Begriff davon, wie der Virtuose jener Tage reiste und wirkte. Aus späteren besseren Tagen erwähne ich nur Miska Hauser, Henrie Vieuxtemps, Rémenyi Sivori und Ole Bull, die zuerst das Banner der Violine zu unseren Vettern jenseits des Meeres trugen.

Und das Reisen in jenen Tagen! Nahm es doch (1674) Lord Shrewsbury und seinem Erzieher, eine Zeit vom Donnerstag Nachmittag bis zum Freitag der folgenden Woche um von London nach Paris zu kommen — und zwar unter günstigen Verhältnissen!

Für den damaligen Virtuosen war es eine regelmässige „tour de force“ von London und Paris (wo er sich gewöhnlich seine Sporen in einem „Concert

Eine Tour de Force

spirituel“ verdiente), nach Moskau und St. Petersburg und wieder zurück zu reisen. Entweder nahm er den Weg durch die Rheinstädte, Süddeutschland, die Schweiz, Österreich und Polen, oder er ging nördlich über Kassel, Leipzig, Dresden, Berlin, Danzig, Königsberg und Riga. Welche Entfernungen mit Post und Kurier, — nicht zu reden vom Winter — um Russland mit seinen schrecklichen Schneeöden zu durchqueren! Und dazu kam die Mühe und der Zeitverlust des Arrangierens für seine Konzerte. Es gab noch keine Impresarii, Konzert- und „advance-agents,“ die heutzutage dem reisenden Künstler den geschäftlichen Teil einer Tournée abnehmen oder erleichtern, auch keine Abonnementskonzerte, musikalische Klubs, Gesellschaften usw. Der Virtuose jener Tage musste — wenn ihm nicht ein sehr bedeutender Ruf voranging und dann selbst, — in der Stadt, in der er ein Konzert geben wollte, sich aufhalten, Freunde erwerben und Reklame machen, und wenn alles bereit war, das Risiko seines Unterfangens tragen, — nur zu oft zu seinem Schaden.

Wie viel Mut und welche rastlose, keine Mühsal scheuende Energie erforderte dies Leben des „old-time“ Virtuosen.

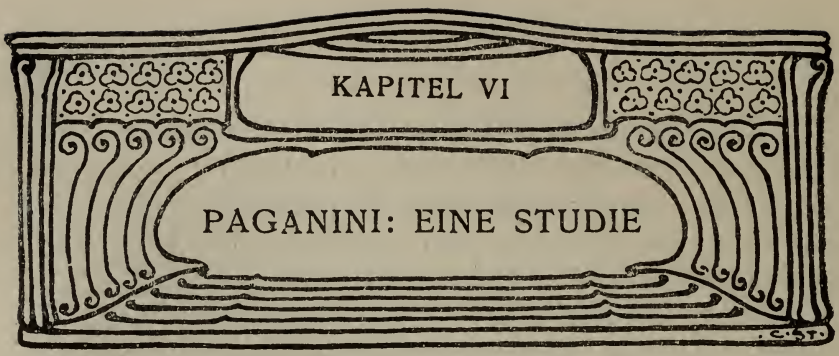
Und zuletzt, — seien wir gerecht — die Geige, das vielseitigste der Instrumente in seiner wunderbaren Ausdrucksfähigkeit, wirkt auf verschiedene Menschen verschieden. Nur die Pflege der klassischen Violin-Solo- und Kammer-Musik von Corelli und Tartini, bis auf Mozart und Beethoven zu verlangen und alles Andere, Minderwertige als „der höheren Entwicklung des Kunstsinnes im grossen Publikum schädlich“ zu bekämpfen und zu unterdrücken, wäre ebenso

töricht wie auf derselben Diät für alle Art Menschen, starke und schwache, gesunde und kranke bestehen zu wollen. Die grosse Mehrheit hat bekanntlich nur recht schwache musikalische Verdauungswerkzeuge; und für diese vornehmlich hat der Vertreter des Virtuosentums von altersher väterlich gesorgt, ja, gar manchmal hat er denselben ein Götterfest bereitet. Sei es ihm gedankt!

Nicht dieselbe Kost für Alle

Die musikalische Kunst sorgt schon für ihre rechte Fortentwicklung auch ohne die Verdammung des Virtuosen. Das Unwürdige, Oberflächliche, Triviale, Falsche, fällt mit der Zeit von selbst davon ab, wie im Herbst Schalen und Hülsen von gereiften Früchten; schaut doch unsere Schüler-Generation bereits verachtungsvoll auf die seichten „Airs variés“ herab, die noch ihren Voreltern frenetischen Beifall entlockten. Und so geht der Entwicklungsprozess weiter vorwärts. Der Virtuose der alten Zeit ist längst hinüber, und der spätere, bessere ist ihm gefolgt. Beide haben ihre Mission erfüllt, und wer möchte behaupten, dass es eine unwichtige war?

Haben ihre Mission erfüllt



KAPITEL VI

PAGANINI: EINE STUDIE

Ungefähr 100 Jahre nachdem Corelli die erste Schule des Violinspiels gegründet hatte, da braute der Genius der Violine (was immer diese Kraft sei) in demselben Italien seine grösste Überraschung für die fiedel-liebende Welt: nichts Geringeres nämlich als eine Mammut-, eine Niagara-, eine Eifelturm-Erscheinung in der bescheidenen Kunst Corellis und Tartinis. Ich meine Paganini. Es ist kaum auszudenken, dass dieser aussergewöhnliche Mann vor erst 65 Jahren von der Erde geschieden ist, und doch hat sein Name schon den Klang der Mythe, an jeder Silbe scheint jahrhundertaltes Moos zu hängen. Es ist fast, als ob er von jeher gelebt hätte, wie eine Art wandernder Geist der Fiedel, der um den mittelalterlichen Minstrel und Spielmann spukte, ihm Bogen und Finger führte, dass der abergläubische Bauer vor ihm floh, wie vor einem vom Bösen besessenen; oder als ob dieses Phänomen, dieser Paganini gleichsam als Idee, als künstlerische Potenz im Werden begriffen gewesen wäre, um endlich in der Fülle der Zeiten, in der bekannten abenteuerlichen Gestalt, die unter seinem Namen geht, zu Fleisch und Blut zu werden.

Die Welt unvorbereitet

Hatten die grossen klassischen Meister der Geige von Corelli bis Viotti die musikalische Welt in gewissen Richtungen geführt, so war diese Welt für eine Erscheinung wie Paganini unvorbereitet und

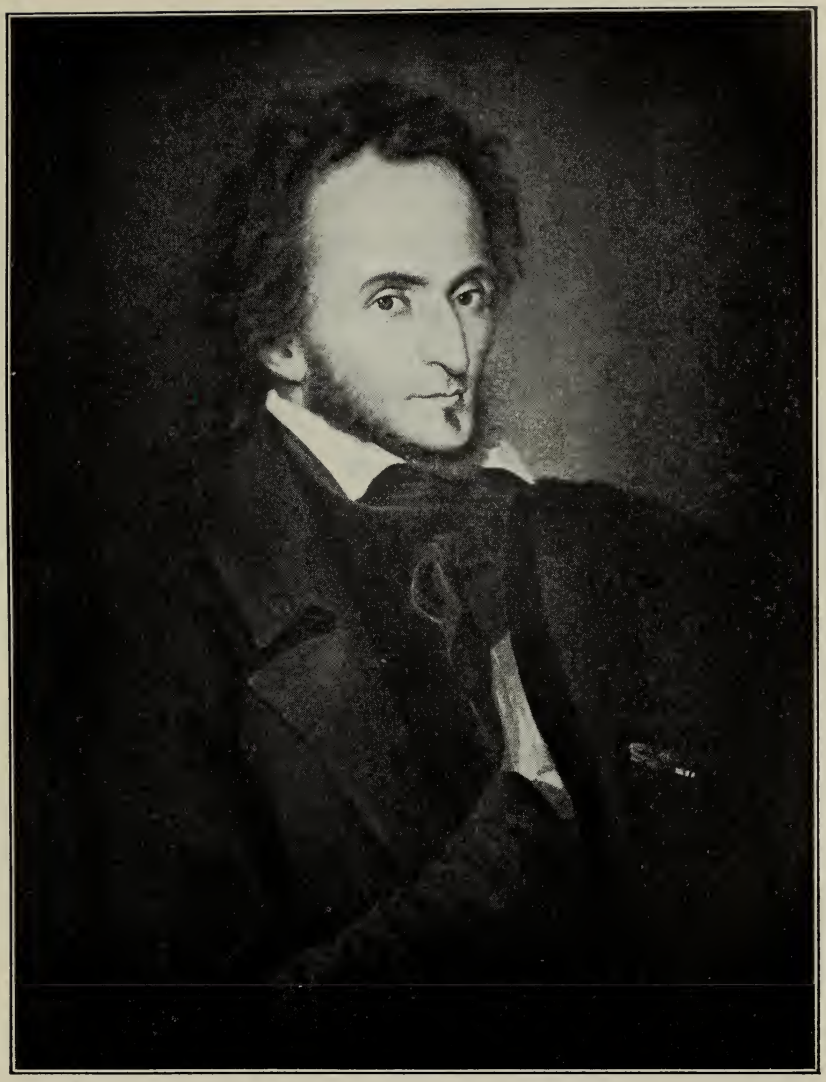


Fig. 44. NICOLO PAGANINI

Nach dem Gemälde von Isola

Photographie von A. Noack, Genua

davon überrascht, sie lag ausserhalb aller bekannten und akzeptierten Überlieferungen. In der Tat müssen wir nach ihren Quellen in der entgegengesetzten Richtung suchen, nämlich in dem Lolli- und Boucher-Quartier. Paganini war eine Art Riesenpilz, jenem — soll ich mit dem bona-fide Musiker sagen — „gift-schwangern?“ — Boden des reinen Virtuosentums über Nacht entwachsen. Die Lolli und die Boucher waren die Skizzen, er das volle Porträt, der Höhepunkt, das Ende der Entwicklung, das non-plus-ultra der Virtuosität.

Der Höhepunkt der Virtuosität

Aber das allein würde Paganini nicht seine einzige Stellung in der Geschichte seiner Kunst gegeben haben. Verschiedene Faktoren vereinigten sich, um ein Phänomen wie ihn hervorzubringen. Der ausserordentliche Eindruck, den er in seiner Zeit machte, war nicht sowohl eine Folge der Vorführung bis dahin ungeträumter Finger- und Bogen-Kunststücke,*) sowie der edleren Akzente reproduzierender Kunst, d. h. Feuer, Pathos, Gefühl, Zärtlichkeit usw., als vielmehr eine Folge seiner Persönlichkeit: eine Mischung von elementarem Genie und raffiniertem Reklame-liebendem Charlatanismus, welche seine abenteuerliche, phantastische, tragikomische Gestalt, wie sie ähnlich nie vorher auf der Weltbühne erschienen war, noch effektvoller gemacht

*) Paganinis Beiträge zur Violintechnik waren hauptsächlich: eine ausgedehnte Anwendung des Staccato à ricochet (geworfenes Staccato); der einfachen und Doppel-Flageolet-Töne; Pizzicato für die linke Hand untermischt mit col arco; sowie Bravourkunststücke auf einer Seite (G), ungewöhnliche Spannungen, neue Effekte in Terzen-, Sexten-, Oktaven-, Dezimen- und verminderte Septimenakkord-Passagen.

hatte. Die Natur hatte ihm diese Persönlichkeit, diese Gestalt mitgegeben, aber er verschärfte ihre Ecken und Kanten.

Wohl niemals bereitete ein Mann sich vollkommener für sein Lebenswerk vor als Paganini. Es wird gesagt, dass er Jahre hindurch zehn Stunden des Tages übte, bis er erschöpft niedersank. „Le génie c'est la patience" war seine Maxime, und er tat danach. Entweder musste der Geist oder der Körper in diesem unnatürlichen Kampfe unterliegen; hier unterwarf der Wille, der Geist als der Stärkere den unterliegenden Körper — Paganini wurde zum Wrack, und die natürliche Reaktion, die einer geknebelten Jugend folgt, Ausschweifung, Laster, Selbstbefriedigung in jeder Form, vollendeten den Ruin. Und diese Ruine von einem Körper, diese morsche, zerfallende Wohnung eines eisernen Meister-Willens, von unversöhnlichen Feinden, Krankheit, Niedergeschlagenheit, Spleen, physischen Schmerzen usw. auf jeder Seite angegriffen, — dies abgezehrte Gesicht, diese schlottrige Gestalt trug er durch die Welt, von Stadt zu Stadt, wie ein Ausstellungsobjekt — eine Art gruselerweckenden Spuk. Und natürlich ergriff das Publikum die Gelegenheit, diese seltsame Erscheinung weiterhin nach seiner Einbildung sich zuzustutzen und auszuschmücken.

Des Mannes ausserordentliche künstlerische Taten waren nur ein Teil der Unterhaltung, das die Menschen zu hören und zu sehen gingen. Das Messer, mit dem dieser blasse Dämon seine Geliebte*) getötet haben

*) Eine von den vielen Geschichten, die über Paganini zirkulirten, laut welcher er seine Gattin (oder Geliebte) gemordet hatte und Busse für sein Verbrechen im Gefängnisse tat. Der Gefängniswärter liess ihm seine Geige, aber keinen

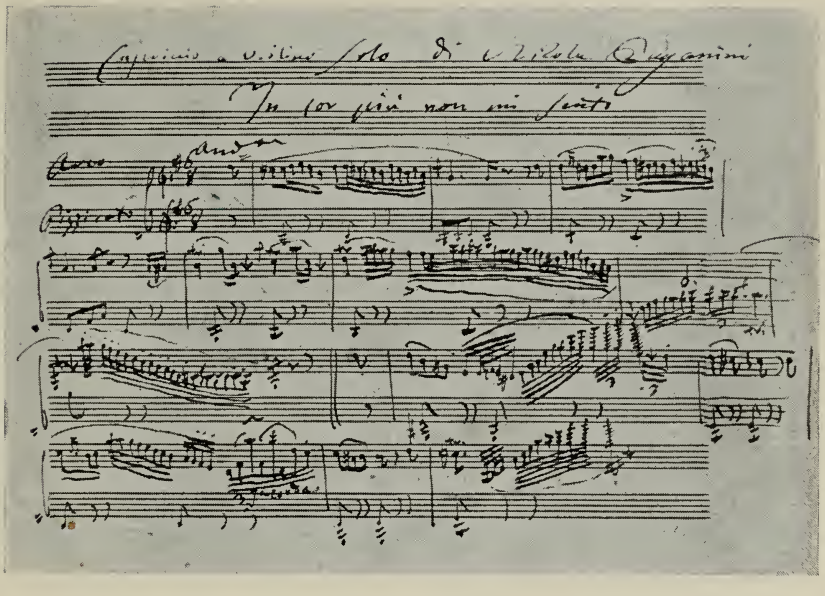


Fig. 47.

FAKSIMILE EINES MANUSKRIPTES VON PAGANINI

Königl. Bibliothek, Berlin

sollte, konnte man deutlich über seinen langen schwarzen Locken schweben sehen. — Das Gefängnis hatte in dem Gesichte mit furchtbarer, mitleidloser Hand seine Spuren eingegraben; dafür bezahlte das Publikum, — und Paganini hatte ein Auge für die Kassen-Einnahmen.

So zog dieser Mann, alle bis dahin gefassten Vorstellungen von Violintechnik umwerfend, während eines Zeitraums von wenigen Jahren über die Schaubühnen Europas. Er kam unter Beifallsstürmen, inmitten von Szenen unbändiger Begeisterung und verschwand wieder wie mit mephistofelischem Gelächter, indem er das Publikum betäubt und den armen Schlucker von Geiger in selbstmörderischer Niedergeschlagenheit zurückliess. Ein Komet, der in seinem Lauf alles, was in seinen Weg kommt, unwiderstehlich mitreisst, der seinen eignen Bahnen und Gesetzen folgt und sich um seine eigne Axe dreht; — die Idee, das Leben der Geige und des Geigenspiels in seiner Person verkörpernd. Das war Paganini.

Kein anderer wie er wird wieder erscheinen. Es ist lächerlich, von einem Paganini redivivus, einem zweiten Paganini, zu reden, sobald ein grosser Geigen-Techniker daher kommt und jenes einzigen, lange toten Paganini Kompositionen spielt. Es ist ebenso lächerlich, wie zu sagen, ein anderer Kolumbus wird eine andere neue Welt entdecken oder ein anderer

---

neuen Bezug von Saiten, so dass, als eine nach der anderen, die E, A und D Saite geplatzt waren, er jene bewundernswerten Kunststücke auf der einzigen noch übrigen G-Saite ausführte. Die Geschichte ist natürlich eine Erfindung. Den wahren Tatbestand, wie Paganini seine erstaunliche Geschicklichkeit im monocordischen Spiele erlangte, geben Fétis und andere. Siehe darüber auch Wasielewski „Die Violine und ihre Meister."

Galilei protestieren, dass sich die Sonne um die Erde dreht.

Paganini war sich selbst Gesetz, ob gut oder böse kommt hier nicht in Frage. Er schuf seine Technik, seinen Stil auf Grundlage vorangegangener Errungenschaften; andere ahmen beides nur nach. Was bei ihm Offenbarung war, ist bei anderen gewöhnliche Redeweise und klingt nach dem Studierzimmer, der Klasse, dem Lehrer.

Paganinis Einfluss

Wer würde diesen grössten aller Geiger in den Annalen des Violinspiels missen wollen! — Gewiss niemand, weder für einen Spohr noch für irgendeinen anderen grossen modernen Meister; aber sein Einfluss kann kaum als ein wohltätiger bezeichnet werden. Er zwang das Geigenspiel in ein Prokrustes-Bett, das der wahren Natur und Mission desselben durchaus unangepasst war. Paganini hatte den Engel zeitweilig in einen Teufel verwandelt, und der Engel kam nicht ohne Schaden davon — Lucifer versengte ihm seine Flügel.

Violinspielen wird nie wieder ganz das sein, was es vor Paganini war. Er half den Alterungs-Prozess beschleunigen, die Linien, Flecken, Runzeln auf dem einst so schönen Gesichte tiefer graben. Er vor allen anderen gründete die eiserne Gewaltherrschaft der Technik mit ihrem Gefolge von anderen Übeln — an Stelle der milderen Macht einer liebenswürdigen Naivität, wie sie die älteren Meister übten.

Gegen diese Annahme möchte eingewendet werden, dass wir längst jenen paganinischen Einfluss überwunden haben, und dass es ein Vergehen an dem schönen Rufe von Künstlern wie Joachim, Ysaye und anderen ist, ihre Namen mit Paganinis einseitiger

Kunst zu verbinden. So mag es scheinen. In Wirklichkeit wird jedoch eine violinspielende und violinliebende Welt die Bürde seines Einflusses weiter zu tragen haben. Es ist ein böser Geist, der dem jungen Geiger, wenn er seine Laufbahn beginnt, zuflüstert „es gab einst einen Mann, der hiess Paganini, der konnte spielen wie kein anderer, — ah, warum versuchst du nicht, ihn zu erreichen — versuche wenigstens — versuche". — Und er versucht, trotz der bekannten, leisen, warnenden Stimme in ihm und besserer Beispiele um ihn. Er versucht, bis er die besten Jahre seines Lebens in vergeblichen Versuchen verfiedelt hat.

Und das grosse Publikum? Nachdem es einmal Paganini gekostet hat, wollen ihm nur zu oft die gewöhnlichen alltäglichen Gerichte nicht mehr ganz schmecken. Nicht, dass das Publikum zu tadeln wäre, denn wer möchte den eigentümlichen Reiz, den technische Entfaltung auf der Violine gewährt, leugnen? Das kleine Instrument und solch eine verwirrend reiche Welt von Klang! Aber das Verlangen des Publikums hat auf den Künstler, der es stillen soll, zurückgewirkt — oder er trägt die Folgen. Und lieber stillt er es, mit Aufopferung seines besseren künstlerischen Selbst, um den Preis von ungezählten Stunden mühseliger Plackerei, welche nur zu oft den Geist unfähig für einen höheren Flug der Fantasie und für ein idealeres Streben lassen.

In einem engen Gässchen in Genua, nicht weit vom Hafen steht ein wenig einladendes, rosa-getünchtes Haus mit grünen venetianischen Jalousien. Jeder Eckensteher in der Nachbarschaft wird dir den Weg dahin weisen, aber du kannst es kaum

verfehlen — „La casa di Paganini“ mit seinem in Stein gehauenen hübschen Schreine der Madonna, unter welchem eine Marmortafel die Inschriftt trägt:

„Jl Giorno XXVII. di Ottobre dell
Anno MDCCLXXXII.,
Nacque
A decoro di Genoa a
Delizio del Mondo
Nicolò Paganini
Nella Divina Arte dei Suoni
Insuperator Maestro.“

Paganini im Werden

In diesem Hause, im 3. Stockwerk, das aus drei kleinen Räumen mit Küche und Vorsaal besteht, wurde der grosse Virtuose am 18. Februar 1784*) geboren. Hier wuchs Nicolò auf, ein zartes empfindsames Kind von einer wunderbaren musikalischen Frühreife. Sein Vater, sagt man, verfuhr sehr hart mit dem Knaben (obwohl Conestabile ihn zu verteidigen sucht); in jedem Falle ist ziemlich sicher anzunehmen, dass der kleine Bursche nicht auf Rosen gebettet war. Denn wie talentiert auch ein Kind sein mag, wie sehr Nicolò seine kleine Geige geliebt haben mag, ein Kind ist ein Kind mit kindlichen Begierden und Wünschen. Das fröhliche Lachen, das Geschrei gleichaltriger Buben auf der Gasse drunten muss ihm manch schmerzliches Bedauern ins junge Herz getragen haben. — So zeitig fängt oft das musikalische Genie sein lebenslanges Opfer an.

*) Vita di Nicolò Paganini da Genoa, von Giancarlo Conestabile, Perugia, 1851; der Datum auf die Gedenktafel ist, wie man sieht, der 27. Oktober 1782.

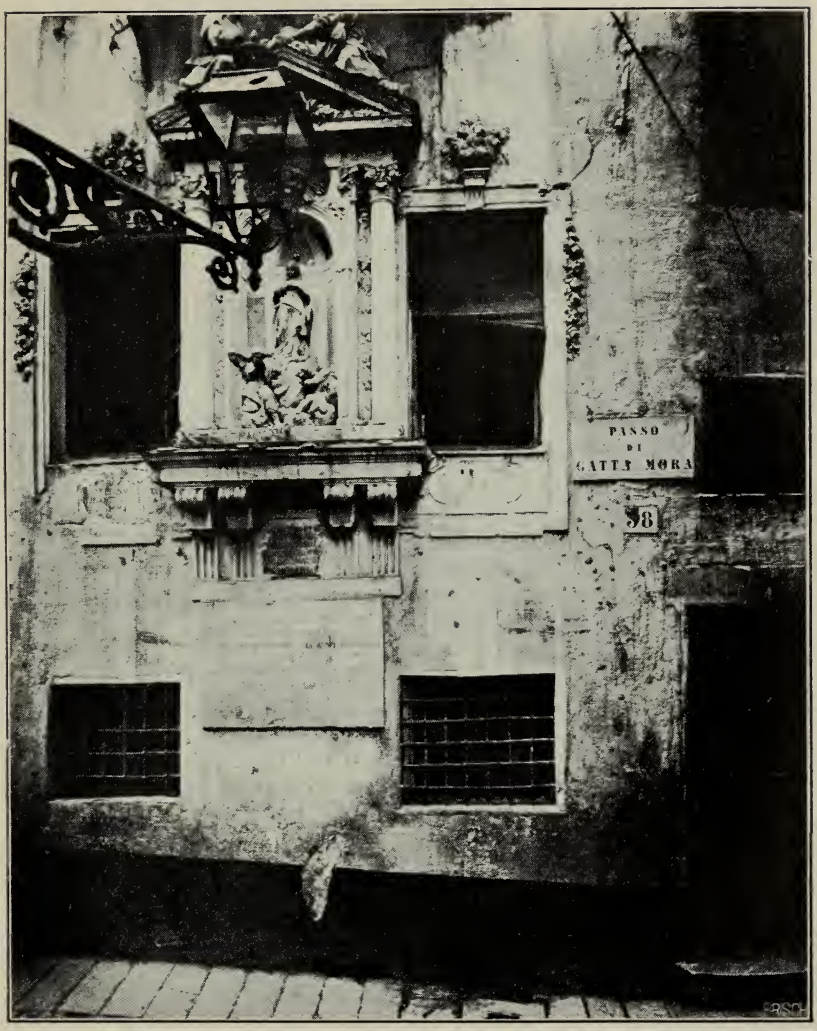


Fig. 45. LA CASA DI PAGANINI

(Paganinis Geburtshaus in Genua)

Photographie von A. Noack. Genua

Armer kleiner Knabe, der da in jener Kammer mit Tonleitern und Arpeggien eingeschlossen sass, derweile ihm das Herz vielleicht so voll von Wünschen war wie drüben jene blaue See voll heitrer weisser Segel. — Bedauern für alle Wunderkinder! Ein ganzes Leben voll Erfolg, ein Ozean von schmeichelnder öffentlicher Gunst kann nicht das kleine Wässerchen ersetzen, an dem die Kinderseele in süssem, unbewussten Frieden spielen sollte. — So also goss das eingeschlossene, fantastisch aufgeweckte Kind sein Denken, Sinnen, Trachten in seine technischen Studien. Das Klötzebauen, Kugel-Spielen anderer Kinder wurde ihm zum Spiel mit Terzen, Sexten und Oktaven; und statt von Blumen, die an Wiesenwegen wachsen einen Strauss zu winden, oder Muscheln und seltene Steine zu suchen, die das grosse, geheimnisvolle Meer auswirft, rang er dem harten Griffbrett seine technischen Geheimnisse ab.

Man sagt zwar, dass sein Vater und ein gewisser Servetto seine Lehrer waren, aber das meiste verdankte er wahrscheinlich sich selbst. Wie erfolgreich das Kind die flüchtigen Geister der Geige, die Triller, und Staccati sich seinem Willen unterworfen hatte, wurde klar, als der Vater seinen 11jährigen Sohn zu Alessandro Rolla nach Parma mitnahm. Der berühmte Künstler lag zur Zeit krank zu Bett und war abgeneigt den im Nebenzimmer wartenden Besuch zu empfangen. Was tat Jung-Nicolò? — Auf einem Notenpulte stand des Meisters letztes Violinkonzert und eine Geige war nicht fern —: Zum Zeitvertreib spielte er das Konzert vom Blatt, dass Meister Rolla in sprachlosem Erstaunen aus dem Bette sprang und erklärte, er könne den Knaben nichts mehr lehren. Trotzdem erteilte er (nach Regli) für etwa sechs

Monate dem ihn darum bittenden Kunstjünger Unterricht, während Ghiretti denselben in der Komposition unterwies.

Darnach kehrte Nicolò nach Genua zurück und gab sich während einer Reihe von Jahren den Studien, oder vielmehr titanischen Anstrengungen hin, welche ihn zu der Verwirklichung der sich gesetzten Ideale führten. Bestehende Kompositionen boten ihm nicht was er suchte, — so schrieb er für sich selbst. Ein anderer Kolumbus durchkreuzte er unerforschte Meere der Violin-Technik nach neuen Entdeckungen; und er fand sein Amerika, fand nie vorhergeträumte Schätze, und ergriff sie mit begieriger skrupelloser Hand. — Das war Paganini im Werden.

Flügge geworden

Als er wenige Jahre später (1801) vor der grossen Welt erschien, war seine Herrschaft über Bogen und Griffbrett derart, dass er jede beliebige ihm vorgelegte Komposition öffentlich vom Blatt zu spielen imstande war.*)

Sein Erfolg war schlagend; und mit dem Ungestüm der Jugend, die zum erstenmale vom tiefen Born der Freiheit und der Freude trinkt, trank er zu hastig und zu viel; sein Körper, der schon durch exzessives Studieren geschwächt war, unterlag, mit dem vorbeschriebenen Resultate. Er erschien in der Folge und verschwand ebenso schnell wieder aus der Öffentlichkeit, und sein häufiges unbegreifliches Verschwinden, das auch die Veranlassung zu den über ihn verbreiteten Geschichten gab, bedeutete nur zu

*) Diese beispiellose Fertigkeit im Vom-Blatt-Spielen trug ihm in Livorno infolge einer Wette seine spätere Lieblingsgeige ein.

oft eine ihm durch physische Leiden aufgezwungene Zurückgezogenheit.

Verfolgen wir jedoch seine Laufbahn in kurzer chronologischer Ordnung. Von 1805—1808 finden wir Paganini am Hofe zu Lucca engagiert, wo er seine berühmte Sonate (Napoleone) auf der G-Saite komponierte und bei der Gelegenheit das monochordische Spiel bis zur letzten Möglichkeit ausbildete. Während der nächsten 20 Jahre reiste er mit oben erwähnten längeren oder kürzeren Unterbrechungen, ausschliesslich in seinem Heimatlande. 1828 erschien er, auf eine Einladung des Grafen Metternich hin, zum ersten Male in Wien, und von da an begann wirklich sein mit nichts zu vergleichender Zug von Triumphen. Die Menschen wurden geradenwegs paganinitoll, jung und alt, Musikalische, Unmusikalische wurden von diesem wütenden Fieber von Musiker-Verherrlichung ergriffen. In Leipzig, Dresden, Berlin, Frankfurt und wo er auch hin kam, überall folgten seinem Auftreten dieselben Krankheitserscheinungen des Publikums. So erreichte er Paris und schliesslich London, wo die kühlen Briten zu Hunderten und Tausenden dem Paganini-Fieber zum Opfer fielen. Genug, — im Jahre 1834 kehrte er nach seiner Heimat zurück. Er hatte sich ein grosses Vermögen zusammengegeigt, aber körperlich war er vollständig erschöpft. Eine verlustbringende Spekulation, zu der er sich von einigen Schwindlern hatte verleiten lassen, der Ärger, Sorgen und Aufregung darüber beschleunigten seinen Auflösungsprozess, der bereits angefangen hatte. Vergebens suchte er Besserung oder Linderung in Nizza und anderen Orten, und am 27. Mai 1840 starb er in der Villa

Das Paganini-Fieber

eines Freundes, wo er in seiner letzten Krankheit gepflegt worden war. Sein Vermögen fiel seinem einzigen illegitimen Sohne Achilles zu, ebenso eine wertvolle Sammlung alter Geigen. Seine Lieblingsgeige jedoch, eine prachtvolle Guarnerius del Jesu, vermachte er seiner Geburtsstadt Genua. Das kostbare Andenken liegt im obersten Stocke des Municipio der Stadt aufbewahrt. Man durchschreitet den Stadtverordneten-Sitzungssaal, wo der den Fremden führende Beamte mit Stolz auf die in Mosaik ausgeführte Porträt-Figur von Columbus, dem anderen grossen Genueserkind aufmerksam macht, — im anstossenden Gemache, nahe dem Fenster, wo die Sonne die Gelegenheit abwartet mit dir zusammen auch einen verstohlenen Blick auf ihre alte cremoneser Freundin zu werfen — öffnet sich eine von der weiss- und gold-embossierten Tapete kaum unterscheidbare Tür, eine kleine, mit blauem Atlas ausgepolsterte Nische oder Wandvertiefung wird sichtbar und darin — siehe da! in einem zylindrischen Glaskasten — hängt das stille Wunder — Paganinis Geige.*)

Sein einziger Schüler

Eines solchen Mannes einziger Schüler zu sein ist wohl eine grosse Ehre, aber auch eine erdrückende Verantwortlichkeit. Camille Sivori (1815—94), in Genua geboren und gestorben, ein kleiner Mann

*) Eine genaue Beschreibung findet der Leser in Heron Allen's Fidicula Opuscula. Die Beiträge zur Paganini-Literatur sind zahlreich. Siehe Vita di Nirolo Paganini, von G. Conestabile; Fétis Paganini: Fayolle; G. Dubourg (meistens Anekdoten) Wasielewski, die Violine und ihre Meister; Ehrlich, Berühmte Geiger; Lahe; Famous Violinists; Guhr, Paganinis Art die Violine zu spielen, usw.

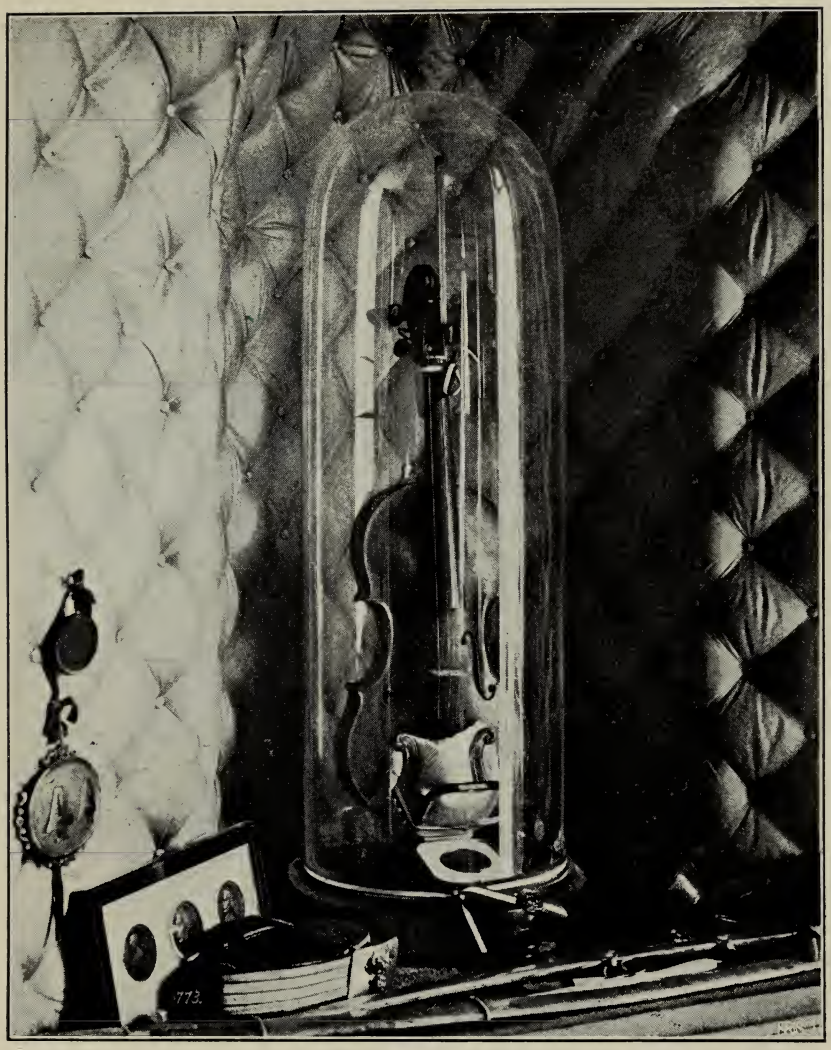


Fig. 46. PAGANINIS VIOLINE IM GENUA MUNICIPIO

Photographie von A. Noack, Genua,

mit einer gewaltigen Technik und einem freundlichen, naiven Herzen erfüllte seine schwierige Aufgabe recht gut. Wie ein lebendes Angedenken seines Meisters wanderte er durch die Welt (und er wanderte viel) und zu guterletzt, bei seinem Tode, wusste er auch seine Violine, eine Stradivari, in die blaue atlasgepolsterte Nische im Genua-Municipio zu bringen, damit sie der einsamen„ Kanone“ Gesellschaft leistete. Da liegt sie nun am Fusse des Glaszylinders, ausserhalb des Sanktuariums in ungestörter Anbetung.

Mit Antonis Bazzini (1818—97), dessen Name als Violinist und Komponist bis zu diesem Tage einen guten Klang in Geigerohren hat, nehmen wir Abschied von Italien; und es im ruhigen Genusse seiner reich verdienten Lorbeeren lassend, wenden wir unsere Blicke auf Deutschland.

KAPITEL VII

DAS VIOLINSPIEL IN DEUTSCHLAND

Der 30jährige Krieg hatte Deutschland in einem bösen Zustande gelassen. Seine Ernten waren zerstört, sein Land in hundert kleine Staaten zerstückelt und regiert (ja in manchen Fällen bis aufs Blut ausgesogen) von Männern, Grafen, Herzögen, Prinzen und Königen, die mit wenig Ausnahmen es dem König von Frankreich Louis XIV. in sündhafter Verschwendung nachzumachen suchten. Versailles und Paris waren die Vorbilder, welche jeder Prinzling daheim nachäffte — nur zu oft mit einem Kostenaufwand, der in keinem Verhältnisse zu den zu Gebote stehenden Mitteln stand. Und doch erwiesen sich diese schlimmen Verhältnisse als ein Glück wenigstens in einer Richtung. Dieselben Höfe, grosse und kleine, die so oft wahre Brutanstalten von Intriguen, Skandalen und Extravaganzen waren, wurden zu Treibhäusern der Musik, im besonderen der Violinkunst in Deutschland.

Italienische Violinkunst in Deutschland

Schon 1626 fanden wir Carlo Farina am Dresdener Hofe; bald darauf sehen wir die italienischen Meister, nachdem Farinelli in Hannover, Torelli in Anspach und Corelli am bayrischen Hofe einen guten Anfang gemacht hatten, in beträchtlicher Zahl nach Deutschland wandern, um bald an diesem, bald an jenem Hofe, für längere oder kürzere Dauer als Solisten, Konzertmeister, Hof-Musiker, Hof-Komponisten, Kapellmeister und Impresarii Stellungen

zu finden. Ihre neue und überraschende Kunst verlieh dem Hofleben einen erhöhten Glanz. Italienisches Violinspiel wie italienische Sangeskunst war in Mode, und es fehlte auch nicht an Fällen, wo regierende Fürsten wirklichen Musiksinn und wohl auch Kunstfertigkeit auf diesem oder jenem Instrumente besassen.

Dies Überwiegen italienischer Violinkunst in Deutschland — wir sprechen jetzt vom 17. und Anfange des 18. Jahrhunderts — kann nicht überraschen. Das Land hatte wenig auf diesem Gebiete zu bieten, was auch nur entfernt mit den Leistungen der italienischen Gäste in Mitbewerb hätten treten können. Seine Söhne lernten erst die Kunst, und es dauerte lange, bis sie sich die Rockzipfel der Fremden loszulassen getrauten. Ausserdem waren die sozialen Verhältnisse im Vaterlande die ungünstigsten für eine freie und hochstrebende Entwicklung eines nationalen künstlerischen Violinspiels, wie sich Italien zu derselben Zeit des stolzen Vorrechts erfreute. Überall war diese Entwicklnng durch die Schranken gefesselt, die ein aus dem Mittelalter noch übrig gebliebener Feudalismus dem heimischen Musiker gezogen hatte.

Keine prachtliebende, reiche und freigebige Kirche begünstigte nachdrücklich die junge Kunst und ermutigte ihre solistischen Vertreter, indem sie ihnen lohnende und ehrenvolle Beschäftigung oder auch eine der Würde ihrer Kunst entsprechende gesellschaftliche Stellung bot.

Der deutsche Violinist war vor allem eine Orchester-Maschine, abhängig von dem guten oder bösen Willen eines gewaltherrlichen Potentaten, der keinen Hehl aus seiner Vorliebe für die Fremden in seinen Diensten machte, die unabhängiger und daher mehr

von ihm respektiert waren. In vielen Fällen war der deutsche Violinspieler wenig mehr und oft weniger als der Stallknecht seiner Hoheit.

Auch seine geigerische Erziehung — die vereinzelten Fälle ausgenommen, wo ein generöser Gönner die Mittel zum Studium in Italien gewährte — vollzog sich entweder innerhalb des engen Kreises seines heimatlichen Hoforchesters, oder in den niedrigen Regionen „der Stadtpfeiferei", jenem trübseligen Überreste der Meistersinger-Zeit*). In anderen Worten, die Entwicklung der Violinkunst war nicht wie in Italien während Corellis, Somis und Tartinis Lebzeiten eine freie, glückliche Ausstrahlung einer grossen künstlerischen Persönlichkeit, sondern sozusagen ein ängstliches Kristallisieren in den Wartezimmern eines Potentaten.

Welchen stärkeren Beweis für die verschiedene Geltung, in der der Musiker in Italien und in Deutschland zu jener Zeit stand, könnte man anführen als die eine Tatsache, das Corelli im Pantheon in Rom begraben wurde, während Haydn noch 50 Jahre später in der Bedientenstube beim Grafen Esterhazy speiste, und jener liebenswürdige Bischof von Salzburg seinem Koch befahl, den jungen Mozart die Treppe im erz-

*) Der sogenannte Stadtpfeifer hatte das Monopol für die musikalische Bedarfs-Befriedigung in kleineren Orten. Er hielt in Kost und Bezahlung, und in einem absoluten Abhängigkeitszustande eine Anzahl musikmachender Gesellen und Lehrlinge, von kleinen Burschen an, die Takt zu halten lernten, indem sie die Pauke bei Tänzen schlugen bis zu Männern, die auf einem halben Dutzend Instrumenten zu Hause waren. In vielen Fällen war daher die Stadtpfeiferei wenig mehr als eine privilegirte Ausnutzungs-Anstalt, ja, nicht selten eine entwürdigende Sklaven-Wirtschaft, der manches junge musikalische Talent zum Opfer fiel.

bischöflichen Palaste herunterzuwerfen, weil der junge Meister „Unverfroren“ seiner bischöflichen Hoheit durch ein Gesuch um eine Anstellung sich unbequem gemacht hatte. Es bedurfte eines Riesen wie Beethoven — nein noch mehr, es bedurfte der französischen Revolution und ihrer Folgen, um eine Bresche in diese chinesische Mauer überkommener Willkürherrschaft zu reissen.

Die deutsche Violinkunst im 17. und 18. Jahrhundert kann deshalb nicht in demselben Grade Interesse erwecken ausgenommen für den Spezialforscher, wie die zeitgenössische italienische, was auch sonst ihre Bedeutung für die Entwicklung der Instrumental-Musik im allgemeinen gewesen sein mag. Verhältnismässig wenige Männer ragen hervor, und auch ihr Können und Wirken ist mehr oder weniger nur ein schwacher Widerschein jenes allmächtigen italienischen Einflusses.

Thomas Baltzer (geb. 1630 in Lübeck gest. 1663 in London) kam 1656 nach England und wurde zum „leader (Führer) of the kings band“, der 24 Violinisten des Königs Charles II. gemacht, Er soll ein für seine Zeit bemerkenswerter Violinspieler gewesen sein und die englischen Geiger zuerst mit dem Gebrauch der höheren Lagen auf der Violine bekannt gemacht haben. Als deutsche Zeitgenossen Corellis mögen hier Erwähnung finden: — Johann Furchheim und Joh. Jacob Walther, beide in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts in den Diensten des Dresdener Hofes stehend; und Franz Heinrich Biber (1638—98), Kapellmeister in Salzburg, vielleicht der bedeutendste der frühen deutschen Violinisten und Violinkomponisten. — Nicolaus Adam Strungk (1640—1700) ver-

Zeitgenossen Corellis

dient Beachtung als einer der ersten namhafteren deutschen Geiger, die zum Studium nach Italien gingen. Er machte in Rom Corellis Bekanntschaft. Daniel Theophil Treu (geb. 1695 zu Stuttgart) erhielt gleicherweise seine Ausbildung in Italien, und zwar von Vivaldi in Venedig, zu dem der Herzog von Württemberg ihn gesandt hatte. Georg Philipp Teleman (1681 bis 1767), Musikdirektor in Hamburg, geniesst für die Nachwelt nur die zweifelhafte Auszeichnung eines Vielschreibers. Wie Brote aus einem Backofen kamen die Werke aus seiner Feder, aber kaum etwas von dieser fabelhaften Produktivität hat ihn überlebt.

Erste Hälfte des 18. Jahrh.

Etwas befriedigender, obwohl noch immer unter italienischem Einflusse stehend, gestaltete sich das deutsche Violinspiel nach den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts.

Der erste Künstler, der hier die Aufmerksamkeit auf sich zieht, ist Joh. Georg Pisendel (1687– 1755), welcher sich als Konzertmeister des Dresdener Hoforchesters seine italienische Ausbildung (unter Torelli und später Vivaldi und Montanari*) vortrefflich zu Nutzen machte. Seinen Anstrengungen im Besonderen verdankte das Dresdener Orchester unter Hasse's Leitung den grossen Ruf, den es in ganz Deutschland für lange Zeit genoss.

Der Dresdener Hof

Mit Pisendels Schüler, Joh. Gottlieb Graun (gest. 1771), den wir bereits unter Tartinis Schülern fanden, ging der Vorrang Dresdens in bezug auf das Violinspiel auf Berlin über, wo inzwischen Friedrich der Grosse, ein eifriger Musikliebhaber,

*) Siehe III. Kapitel II. Teil.

den Thron bestiegen hatte. Graun wurde Konzertmeister des Berliner Hoforchesters.

Von noch grösserer Bedeutung und in der Tat einer der besten Geiger seiner Zeit und eine der sympathischsten Persönlichkeiten in der Geschichte früher deutscher Violinkunst war Franz Benda (1709 bis 1786). Als der Sohn eines armen böhmischen Webers, (von slavischer Abstammung also) und in der Hauptsache sein eigner Lehrmeister, musste Benda von den Bitternissen des Lebens kosten, ehe er zu seiner hohen Stellung als Nachfolger Grauns am Berliner Hoforchester gelangte. Sein Spiel wurde sehr von seinen Zeitgenossen bewundert, namentlich soll er getragene Musik mit selten schönem Tone und rührendem Ausdrucke wiedergegeben haben. Unter seinen zahlreichen Schülern befand sich ausser Karl Haak (1751—1819), Joh. Fr. Kiesewetter (gest. 1780) und Joseph Fodor (1752—1828) auch Wilhelm Rust (1739—96), Musikdirektor zu Dessau, bekannt durch die schöne in der Edition Peters erschienene Sonate.

Der Berliner Hof

Für Londoner ist in dieser Verbindung noch von besonderem Interesse Joh. Peter Salomon (1745 bis 1815), der eine Zeitlang in Berlin lebte und wirkte und in der Folge eine Hauptpersönlichkeit des Londoner Musiklebens wurde. Auf seine Veranlassung schrieb Haydn die sog. Salomonischen Symphonien und stattete der Themsestadt jenen denkwürdigen Besuch ab, um dieselben zu dirigieren. Salomon soll auch der erste Geiger gewesen sein, der Bachs Sonaten für Solo-Violine öffentlich produzierte.

Von vielleicht noch grösserer Bedeutung als

Der Hof zu Mannheim

die Höfe zu Dresden und Berlin wurde für die Entwickelung des Violinspiels in Deutschland der Hof in Mannheim.

Hier begegnen wir zunächst Joh. Karl Stamitz (geb. 1719 in Böhmen, gest. 1767) und seinem besten Schüler Christian Cannabich (1731—97), die beide Konzertmeister des Mannheimer Hoforchesters waren. Cannabich wird die erste Einführung der mannigfachen Orchestereffekte d. i. die gleichförmige Anwendung von Staccatos und Legatos, von Sforzandos, Crescendos und Decrescendos usw. in den deutschen Orchestern zugeschrieben, die seitdem überall Gemeingut geworden sind. Wahrscheinlich brachte er diese Neuheiten aus Neapel mit, wo Jomelli als der grösste Orchester-Zauberer seiner Zeit herrschte.

Ein Schüler von Stamitz und auch von Cannabich war Wilhelm Cramer, der Vater des berühmten ewigjungen Pianoforte-Komponisten. Zu Mannheim 1745 geboren, wirkte er daselbst im Orchester, bis er nach London kam, um der Rivale Giardinis zu werden.

Weiterhin gingen aus diesem Zentralpunkt der deutschen Violinkunst, der Mannheimer Schule, hervor: — Anton Stamitz (geb. 1753), ein Sohn von Joh. Karl, und bemerkenswert als der Lehrer Rudolph Kreutzers. Ignaz Fränzl (geb. 1736) verdient Erwähnung als der Lehrmeister seines Sohnes Ferdinand Fränzl, (1770—1853), einer Berühmtheit in seinen Tagen, mit starker Hinneigung zum Virtuosentum. Friedr. Wilhelm Pixis (1786—1842), ein Schüler des älteren Fränzl und Viottis, während des letzteren Exil zu Schönefeld bei Hamburg, begann seine Laufbahn, (wie Ferd. Fränzl vor ihm) als Wunderkind und starb hochgeschätzt als Professor am Konservatorium zu

Prag (gegründet 1811). Von den zwei Brüdern Eck, den letzten Sprösslingen der Mannheimer Schule, war Joh. Friedr. Eck (geb. 1766 in Mannheim) der bedeutendere Künstler, wurde er doch von vielen als einer der besten deutschen Violinisten des 18. Jahrhunderts betrachtet. Aber sein jüngerer Bruder und Schüler Franz Eck (1774—1809 oder 10) nimmt einen besonderen, bleibenden Platz in der Geschichte des Geigenspiels ein: als der Lehrer Spohrs.

Endlich steht auch noch unter den unmittelbaren Traditionen der frühen Mannheimer Schule: Leopold Mozart (geb. 1719 in Augsburg, gest. 1787 zu Salzburg), der Vater und Lehrer des unsterblichen Wolfgang Amadeus, und der Verfasser einer einst berühmten und vielbenutzten Violinschule, der ersten ihrer Art in Deutschland, 16 Jahre nach Geminianis Werk veröffentlicht. Leopold Mozart war bis zu seinem Tode Konzertmeister und Vize-Kapellmeister in den Diensten des Erzbischofs von Salzburg.

Unabhängig von diesen Zentren

Neben den bisher erwähnten deutschen Violinisten des 18. Jahrhunderts und anderen die ich nicht aufgeführt habe, gibt es noch eine Anzahl tüchtiger Künstler, die sich unabhängig von jenen drei Hauptsitzen der Kunst, Dresden, Berlin und Mannheim, durch eine oder die andere fremde oder heimische Einwirkung bildeten. Wir haben bereits die oberflächliche Bekanntschaft von den drei Tartini-Schülern gemacht: Joseph Holzbogen, Anton Kammel und Lorenz Schmitt (geb. 1731, gest. 1796 in Würzburg); ebenso die von Anton Janitch (1763—1812), einem Schüler Pugnanis und wohlbekannten Künstler seiner Zeit. Ferner gehören hierher; die Brüder Cröner, die in Verbindung mit dem Münchener Hoforchester

standen. Franz Lamotte (1757—81) war berühmt seines grossen Talentes und seiner Fertigkeit im Prima Vista-Spiel, nicht minder seines bodenlosen Leichtsinns wegen, der ihn unter anderem auch mit dem Gefängnisse bekannt machte. Jacob Scheller (geb. 1759) der Unverbesserliche, trat, wie wir wissen, in die Fusstapfen Lollis und endete in der Gosse. Michael Ritter von Esser (auch 1759 geb.) verfolgte denselben Weg, erwarb aber dank seiner besseren Mannes- und Künstler-Prägung Ruhm und Reichtum. Wenzeslaus Pichl (geb. 1741 in Böhmen, gest. 1804 oder 1805 in Wien) lebte lange in Italien, wo er unter anderem Nardinis Lehre genoss. Seine Capricen für Violine flössen noch heute Achtung vor seinem künstlerischen Streben und Können ein. Andreas Romberg (1767—1824) stand in dem Rufe eines gediegenen Spielers und Komponisten; er starb als Hofkomponist zu Gotha.

Und endlich stehen wir vor dem Manne, der Deutschlands hervorragendsten Beitrag zur Geschichte der Violinkunst verkörpert — Ludwig Spohr.

KAPITEL VII

DIE VIOLINKUNST IN DEUTSCHLAND (FORTSETZUNG)

Ludwig Spohr! Einer von den grossen Namen in der Musik, ein Mann, der fast mit Schubert, Weber, Mendelssohn, Schumann zusammen unter die grossen schöpferischen Genies der romantischen Schule zählt. Hier jedoch ist nicht der Ort, von Spohr, dem Komponisten umfangreicher Oratorien und Symphonien zu reden, sondern einfach von dem Spohr der Geige, dem Komponisten seines erwählten Instrumentes.

Dieser Spohr, eine Ehrfurcht gebietende, edle Gestalt von Goldwert und -Gehalt, als Künstler wie als Mensch hoch über all seine violinspielenden Vorgänger und Zeitgenossen ragend (wie er es mit seinen 6 Fuss Höhe in Fleisch und Blut tat), dieser Spohr, ein echter deutscher Herkules der Geige, trug deutsche Violinkunst auf seinen breiten Schultern über die Schwelle des 19. Jahrhunderts.

Nur zwei andere Violinkünstler seiner Zeit kamen ihm an Bedeutung und weittragendem Einflusse gleich, nämlich Viotti, der um 30 Jahre älter war, und sein grosses Gegenstück in Lebens- und Kunstprinzipien: Paganini.

Spohr wurde als der Sohn eines Arztes am 5. April 1784 zu Braunschweig geboren. Die Familie siedelte jedoch bald noch Seesen über, wo der Knabe aufwuchs. Beide Eltern waren musikalisch, der Vater bliess die Flöte, die Mutter sang und spielte Klavier. So genoss Spohr den unschätzbaren Vorteil eines

musikalischen Familienlebens, ohne, wie es so oft bei Kindern professioneller Musiker der Fall ist, vom zartesten Alter an bereits für eine musikalische Laufbahn erzogen oder in dieselbe hineingetrieben worden zu sein. Er war trotzdem ein Stück von einem Wunderkinde; denn schon im Alter von sechs Jahren, nachdem ihm ein Freund der Familie, ein französischer Emigrant und geschickter Dilettant auf der Geige und dem Cello mit Namen Dufour, Unterricht erteilt hatte, vermochte er in Kalkbrenners Trios an den häuslichen Kammermusiken teilzunehmen; und selbst Kompositionsversuche machte er auf eigne Faust. Auf Veranlassung Dufours, der das Talent des Knaben wohl erkannte, wurde er denn auch zum Musiker bestimmt. Man sandte ihn zum Zwecke der Ausbildung nach Braunschweig, wo in der Theorie der Organist Hartung (und die Mozartschen Partituren), auf der Violine zuerst ein gewisser Kunisch und in der Folge der Konzertmeister des Hoforchesters Maucourt seine Lehrer wurden. Eine erste Kunstreise, die der vierzehnjährige nach Hamburg unternahm, missglückte. Er musste zu Fuss nach Braunschweig zurückwandern. Aber auf dem langen Wege durch die Lüneburger Haide kam ihm die Idee, welche das ihn tief beschämende Missgeschick in das Gegenteil umwandeln und einen Wendepunkt in seinem Leben bedeuten sollte. Als er wieder in Braunschweig angekommen war, überreichte er dem Herzog, der ein Kunstfreund war und selber Violine spielte, während dessen Morgenpromenade im Parke ein Bittgesuch. Dasselbe hatte den ersehnten Erfolg. Der Herzog versprach für seine weitere Ausbildung zu sorgen, nachdem er den jungen, kühnen Petenten spielen gehört,

und er hielt Wort. Die Wahl eines Lehrers wurde Spohr selbst überlassen: Er entschied sich für Viotti. Aber dieser Meister war bereits Weinhändler geworden und lehnte den Schüler ab, ebenso der ältere Eck, an den man sich dann zunächst wandte. So wurde auf Empfehlung seines Bruders Franz Eck der Lehrer Spohrs, mit dem er ein Jahr auf Reisen zubrachte. Nach vollendeter Lehrzeit hatte Spohr das Glück, Pierre Rode, den grössten von Viottis Schülern, zu hören und durch dessen hinreissend vollendetes Spiel neue Eindrücke und fruchtbringende Anregung für weitere Selbststudien zu empfangen.

Auf der Hochstrasse des Erfolges

Wir gehen schnell über unseres Meisters fernere Laufbahn hinweg. Eine zweite Kunstreise durch Preussen und Sachsen, die er bald nach seiner Lehrzeit unter Eck unternahm, gewann ihm goldene Meinungen der Presse, und von da an bis zu seiner schliesslichen Anstellung als Hofkapellmeister in Kassel schritt er von einem Meilenstein des Erfolges zum anderen, gleich ausgezeichnet als Komponist wie als Violinspieler, als Orchesterführer wie als Dirigent.

Ich erwähne nur seine zeitweiligen Anstellungen in Gotha (1806—13), in Wien als Kapellmeister (1813—15) und seine dazwischenliegenden Konzertreisen durch Nord- und Süddeutschland und in Italien, wo er in Venedig Paganini traf und mit diesem, seinem künstlerischen Antagonisten eins seiner (Spohrs) Doppelkonzerte spielte.

Spohrs ausserordentliche Beliebtheit in England ist bekannt. Während er und seine Musik in Paris nur eine kühle und respektvolle Aufnahme fand, war es mit dem englischen Publikum von des Meisters

erstem Auftreten (in einem philharmonischen Konzert 1820) an eine gegenseitige Anziehung, ein gegenseitiges Verstehen. Nach England ist er daher häufig und mit besonderer Vorliebe zurückgekehrt, um zu spielen oder um seine grossen Chor- und Orchester-Werke zu dirigieren.

Im Jahre 1822 übernahm Spohr seine Pflichten in Kassel und trotz mancher Unwürdigkeiten und Ärgernisse die der empfindliche Meister zu erdulden hatte, blieb er auf seinem Posten bis zu seiner im Jahre 1857 gegen seinen Willen erfolgten Pensionierung. In demselben Jahre hatte er das Unglück, den Arm zu brechen, was seinem Violinspiel ein Ende setzte, und zwei Jahre später, am 22. Okt. 1859 starb er.

In die Kasseler Jahre fiel Spohrs grösste Fruchtbarkeit als Komponist. Ungefähr 200 Werke jeden Genres entsprangen seiner Feder; unter diesen viele für die Violine, Konzerte, Konzertstücke, Quartette und Duette usw. sowie seine berühmte Violinschule.

In Kassel umgab er sich auch mit zahlreichen Schülern, von denen die bestbekannten sind: — David, Ries, Bargheer, Kömpel, Bott, St. Lubin und die zwei englischen Geiger Blagrove und Henry Holmes.

Seine Persönlichkeit war ebenso bedeutend und Respekt einflössend wie sein Charakter ausgezeichnet durch Rechtschaffenheit und Aufrichtigkeit in seinem Tun und Reden, und dazu besass er ein feines Gefühl für die rechte Würde seiner Kunst und seiner Person. Zahlreiche Geschichten und Anekdoten aus seinem Leben bekunden zur Genüge diese Charakterzüge.*)

Als Mann und als Künstler

*) Über die Einzelheiten von Spohrs Leben, sowie seine Ansichten usw. über Kunst und Künstler seiner Zeit, sei der Leser an des Meisters interessante Selbstbiographie verwiesen.

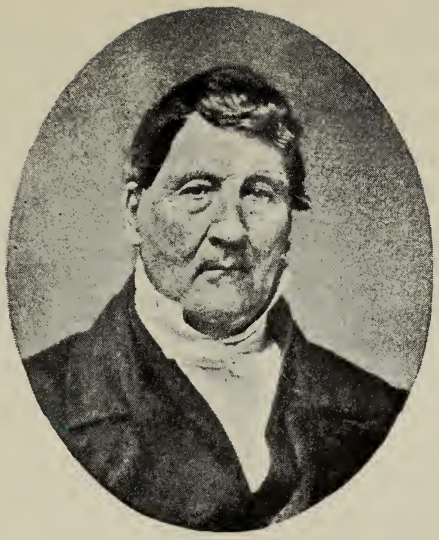


Fig. 48. LUDWIG SPOHR

Nach einem Gemälde im Besitz der Gräfin Sauerma geb. Spohr
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin

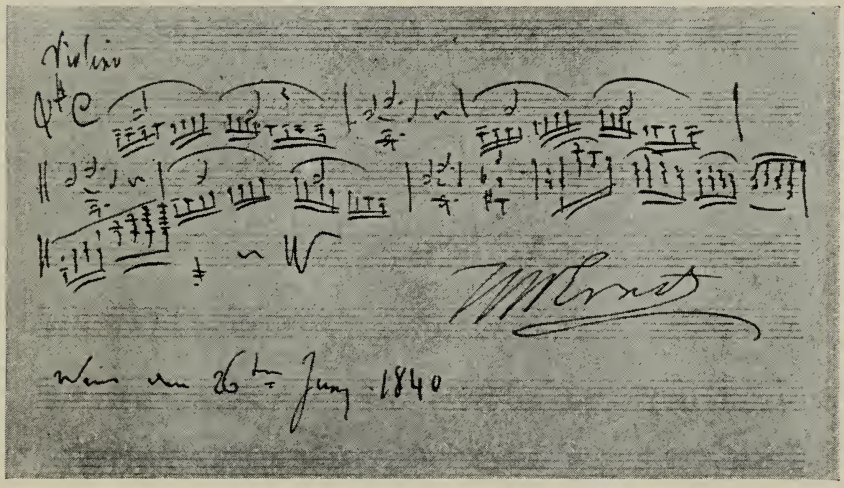


Fig. 49

FAKSIMILE EINES MANUSKRIPTES VON H. W. ERNST

Königl. Bibliothek, Berlin

Und Spohr der Künstler, der Komponist war ein vollkommenes Gegenstück zum Manne Spohr.

Erfüllt, wie er es war, von den höchsten Kunstidealen und in demselben Verhältnisse allem abhold, was diesen Idealen zuwiderlief oder mit ihnen unvereinbar schien, vermochte das Triviale, Leichtfertige, blosse Ohren-Befriedigende, Publikum-Fangende nicht für einen Augenblick seine ernste Muse von dem Pfade abzulenken, den eine starke Individualität und eine gewisse teutonische Hartköpfigkeit ihm vorgezeichnet hatte.

Spohr der Komponist

Alles in seinen Werken, von den Violinkonzerten, Duetten und kleinen Stücken an bis zu den grossen orchestralen Schöpfungen, ist gediegen, edel, meisterlich in der Form, melodiös, gefällig, und — gewisse chromatische Manieriertheiten ausgenommen — interessant und originell. Aber seine Stärke war auch gleichzeitig seine Schwäche.

Das Genie triumphiert nirgends bei ihm über den Künstler. Begeisterung galoppiert nie mit seiner Muse davon, uns mitreissend in toller, atemraubender Jagd, dass wir alles andere darüber vergessen: Spohr ist immer „en evidence", in seinen Melodien wie in seinen Passagen; er malt in Mezzotinten, das feurige Turner-Rot fehlt; „seine Kunst entbehrt glücklicher Kontraste, rhytmischer Mannigfaltigkeit; sie ist wie ein mässig brennendes Feuer, das sanft erwärmt, aber keine hellauf zum Himmel lodernde Flammensäule, die alles durchglüht und „dem Manne Funken aus der Seele schlägt."

Spohrs Spiel

Ich kann mir vorstellen, dass sein Spiel dieselben Eigenschaften besass. Es soll sich durch eine bewundernswerte

Herrschaft der grossen, kraftvollen Hand über das Griffbrett ausgezeichnet haben, sowie durch einen Ton, der selbst in den verwickeltsten, schnellsten Passagen, an denen in seinen Konzerten kein Mangel ist, seine Breite, Fülle und Schönheit bewahrte und in langsamen Sätzen mit seltener Innigkeit und verfeinertem Ausdruck sang. Das Feuer Viottis jedoch, die Pracht, der Glanz, die Eleganz im Spiel des italienischen Meisters fehlte, und so fehlte auch die unerschöpfliche Abwechslung, welche mit den Pikanterien der modernen Bogentechnik kommt, denen Spohr ganz abhold war. Wie ein schwer-gepanzerter Ritter mit würdevollem Schritt — so bewegte er sich auf seiner Geige, in der schönen, ihn fest umschliessenden Rüstung seiner hohen Kunstideale.

Schüler und Nachfolger

Diese seine allzu stark ausgeprägte Individualiät als Komponist für sein Instrument, wie als ausübender Künstler war zweifellos auch die Ursache, warum Spohr niemals eine eigentliche epochemachende Schule bildete. Selbst der bedeutendste seiner Schüler, Ferdinand David, war weit entfernt von einem erklärten Spohreaner. Sein Spiel hatte mehr von französischen als Spohrschen Zügen. Und hinsichtlich der Violin-Komposition kann man sagen, Spohrs Stil lebte und starb mit ihm, — man möchte denn das, was Bernhard Molignes gab, als eine schwache zweite Auflage gelten lassen.

Die besten d. h. strengsten Vertreter von Spohrs Geigenstil sollen seine zwei Schüler Jean Joseph Bott (geb. 1826 zu Kassel gest. 1895 in Amerika) und August Kömpel (geb. in Bayern 1831, gest. zu Weimar 1891) gewesen sein; doch keiner von diesen Künstlern spielte eine wichtigere Rolle in der

weiteren Entwicklung der Geigenkunst in Deutschland. Diese Auszeichnung gebührt hier zunächst Ferd. David.

Ferdinand David, geb. in Hamburg 1810 wurde frühzeitig Spohrs Schüler; aber er scheint bis zu einem seltenen Grade die Fähigkeit besessen zu haben, andere Einflüsse in sich aufzunehmen und zu verwerten, ohne seine eigne Individualität darüber zu verlieren. Sein Stil war eine glückliche Verschmelzung von Leichtigkeit, Schliff, Eleganz und Gediegenheit, und in seinem kompositorischen Schaffen vereinigte sich auch tüchtiges musikalisches Können mit anmutiger melodiöser Erfindung, rhythmischer Pikanterie und mit effektvoller Behandlung des Instrumentes. Dabei war er ein ausgezeichneter Quartettspieler und Solist; er war zu Hause in den tiefen Fluten Bachs und Beethovens und in den seichteren Gewässern der modernen Virtuosen, — man schätzte ihn als unvergleichlichen Konzertmeister und begeisternden Lehrer. Diese Vorzüge, zu denen noch seine hohen Verdienste um die Herausgabe alter klassischer Meisterwerke für die Violine kamen, machten David in der Tat zu einer sehr hervorragenden künstlerischen Macht in seinen Tagen. Und wenn wir uns erinnern, dass mit Mendelssohn und Schumann und der Gründung des Leipziger Konservatoriums 1842 der Schwerpunkt des musikalischen Lebens in Norddeutschland für eine Zeit in Leipzig lag, so ist es nicht überraschend, dass wir auch ihn, den einflussreichsten Violinlehrer seiner Zeit, als Lehrer an diesem Institute finden.

Seine Schüler waren so zahlreich wie die Tartinis. Wir finden sie bis zum heutigen Tage überall in hervorragenden Stellungen in Deutschland und anderswo.

Seine Schüler

Von den bekannteren seien hier nur erwähnt: Engelbert Röntgen, Friedrich Hermann, Jacobsohn, Wehrle, Abel, Georg Japha, Franz Seiss, Kess, Richard Sahla, Henry Schradieck, Arno Hilf. Der grösste, August Wilhelmy (geb. 1845), lebt noch in London, nach einer Laufbahn von internationalen Triumphen, und widmet seine sich neigenden Jahre der Aufgabe, einer jüngeren Generation von Schülern zu zeigen, wie sie grosse Geiger gleich ihm werden können. Trotzdem nach Davids Tode (1873) seine Stelle als Lehrer am Leipziger Konservatorium wirksam von Männern wie Henry Schradieck (jetzt in New York), Adolph Brodsky (seit einigen Jahren in Manchester) und Arno Hilf wieder besetzt wurde, so ging doch die Führerschaft in der deutschen Geigenkunst allmählich aber unwiderruflich an Berlin über, wo Joseph Joachim in absoluter Überlegenheit herrscht.

Dieser grosse Meister bringt uns zu einer Einfluss-Sphäre, von der ich absichtlich zuletzt rede. Es ist die Schule von Wien.

Die Wiener Schule

Gewisse National-Eigentümlichkeiten, mit ungarischen Zügen vermischt, haben dieser Schule ihr eigenes Gepräge aufgedrückt. Auch ihre Entwicklung war verschieden von der der anderen frühen deutschen Zentralpunkte des Violinspiels. Sie war vor allem langsamer, obwohl Dittersdorf, Haydn und Mozart der Instrumentalmusik in der österreichischen Hauptstadt einen so wundervollen Aufschwung gegeben hatten. Oder war dies vielleicht gerade der Grund, dass dadurch das Interesse von der spezifischen Pflege der Violine als Soloinstrument in das breitere Bett der Pflege der Kammermusik gezogen worden

war? Wie dem auch sei, obwohl Karl Dittersdorf (1739—99), ein Schüler Ferraris, und Anton Wranitzky (1760—1808) gewöhnlich als die frühen Gründer der Wiener Schule des Violinspiels bezeichnet werden, so erhielt dieselbe doch erst wirkliche Bedeutung mit Anfang des 19. Jahrhunderts und zwar durch zwei Künstler, die eminent in ihrer Weise waren, nämlich durch Joseph Mayseder (1789—1863) und Joseph Böhm (1795—1876). Der erstere, ein Schüler des durch seine Verbindung mit Beethoven bekannten Ignaz Schuppanzigh, gab uns unter anderen Miska Hauser (1822—87); Böhm, ein Ungar und wahrscheinlich ein Schüler Rodes, wurde der Meister einer ganzen Reihe berühmter Geiger, von: Georg Hellmesberger (1800—73), Jacob Dont (1815—88), Edmund Singer (geb. 1831), Ludwig Straus (geb. 1835), Eduard Remenyi (1830—98), Eduard Rappoldi (1839—1903), Jacob Grün (geb. 1837), Heinrich Wilhelm Ernst*) (1814—65) und Joseph Joachim (geb. 1835 in Kitsin). Die beiden letzteren, beides Ungarn, sind die Juwelen in Böhms Krone.

H. Wilhelm Ernst war einer der Ersten, der seine Flamme an dem Feuer Paganinis entzündete. Als ein vierzehnjähriger Jüngling studierte er mit Böhm in Wien, als jener Hexenmeister von Genua erschien und ihn in seinen magischen Kreis zog. Der junge Zauberlehrling folgte alsbald seinem grossen Meister auf seinen Reisen und lernte einige Kunststücke von ihm; aber glücklicherweise war sein eignes Talent stark und ursprünglich genug, um nicht in

Heinrich Wilhelm Ernst

*) Ist von I. v. Wasielewski als Schüler Mayseders angeführt.

d er grösseren Individualität seines Vorbildes unterzugehen. Während er in seinem Karneval von Venedig noch die Note des Paganini-Nachahmers anschlägt, sprechen seine Elegie und viele andere Kompositionen eine Sprache, die Ernst zu eigen angehört. Manche seiner Melodien und Passagen sind in der Tat wie seltene, duftende Blumen in zierlichsten Porzellan-Vasen, Blumen mit dem Parfüm und den schillernden Farben des Orients.

Ernst's Kunst war — könnte man sagen — ein Forttönen der Paganinischen; die hinreissende, elementare, fast dämonische Gewalt der letzteren hat darin einem lyrischen, vergeistigten, ja und oft wehmütigen Elemente Platz gemacht. Heinrich Wilhelm Ernst wird im Gedächtnisse einer geigenspielenden Nachwelt fortleben als ein grosser Künstler und einer der interessantesten pathetischen Gestalten in der Geschichte der modernen Violinkunst. Er bekleidete niemals eine Stellung oder hielt sich irgendwo lange auf. Wie der Zigeuner seiner Heimat, wanderte er heimatlos umher und spielte überall mit entflammter Seele seine Zaubergeige bis ein lange drohendes Rückenmarksleiden seinem Leben 1865 in Nizza ein frühes Ende setzte.

Böhm, der Meister dieses Ideals eines Virtuosen (Ernst), war auch der Meister des Ideals eines Verdolmetschers der Klassiker — Joseph Joachims. Das zeigt uns, wie ein Lehrer nur so viel und nicht mehr an seinem Schüler tun kann — oder tun sollte. Er mag wie der Bildhauer aus dem rohen Block die grossen Umrisse, die Hauptlinien seiner Statue hauen; dem feineren Meissel der Natur, angeborenem Genie und äusseren Einflüssen muss es überlassen bleiben,

Joseph Joachim

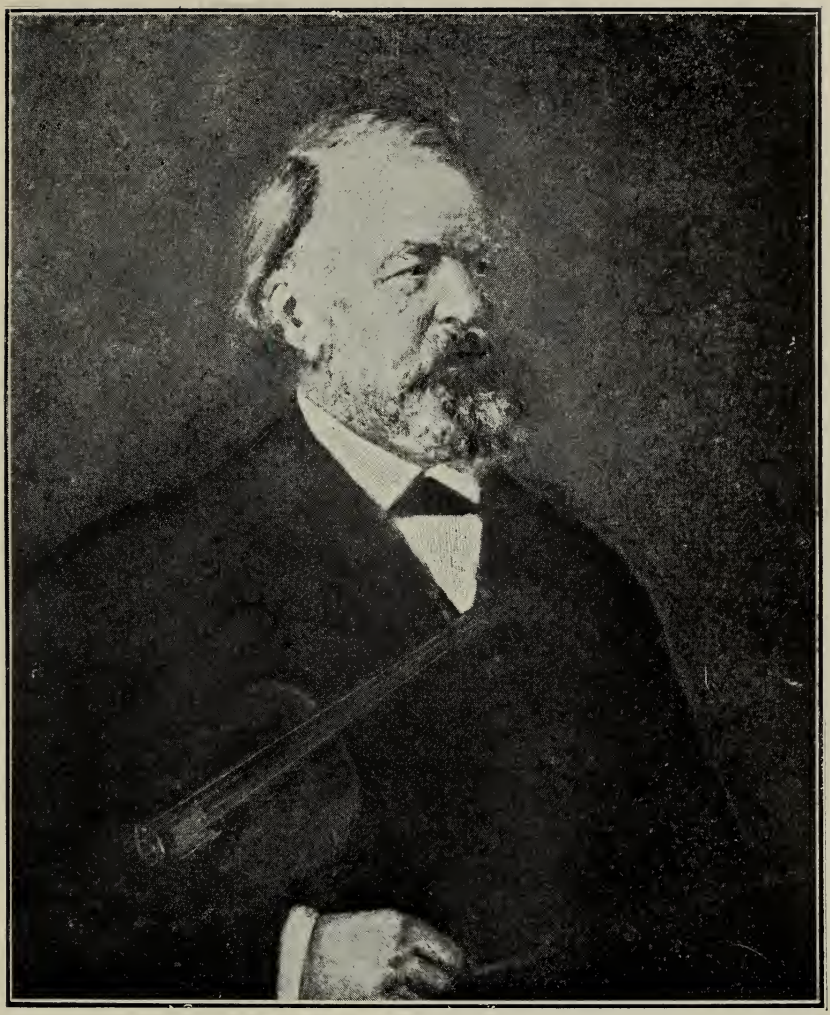


Fig. 50. Nach einem Gemälde und mit Genehmigung von Prof. H. Schadow, Berlin

das sorgsam und glücklich Vorbereitete zu vollenden und dem Gebilde den Stempel seiner bleibenden Züge als Charakter, Leben, Wahrheit, Schönheit aufzudrücken.

Joachim ist vielleicht die bemerkenswerteste Erscheinung in der modernen Violinkunst. Eine auch nur annähernd seiner Bedeutung entsprechende Würdigung seiner Persönlichkeit würde den mir zu Gebote stehenden Raum weit überschreiten. Ein wahrhaft grosszügiger Künstler, hochstehend als Solist, als Lehrer, als Quartettspieler, von welcher Seite man ihn auch künstlerisch betrachtet, und ohne Makel als Mensch, verdient Joseph Joachim in der Tat einen Ehrenplatz neben den ersten Vertretern unseres edlen Instrumentes.

Er kam nicht meteor-gleich wie Paganini und wie die kleineren Sterne, die den Spuren des grossen Genuesers folgten, Glanz auf ihrem Pfade für eine Weile um sich verbreiteten und wieder verschwanden; er kam um zu bleiben. Wie ein guter, Licht und Wärme verbreitender Fixstern, um welchen sich bis heute ein ganzes Planetensystem von Schülern, Exschülern, Nachahmern, Bewunderern und solchen, die seinen Stil reflektieren, dreht, steht er noch am Firmament der Kunst. Als Geiger gebührt ihm vor allem die Auszeichnung, die rein reproduzierende Kunst auf ihr höchstes Niveau erhoben zu haben. Um sein Verdienst in dieser Richtung recht zu schätzen brauchen wir uns nur vergleichsweise das Wirken solcher Männer wie Viotti, Rode, Spohr, die wir als die klassischen Meister des Geigenspiels bezeichnen, ins Gedächtnis zurückzurufen. Alle waren hauptsächlich Exponenten ihrer eigenen Individualität, ihrer eigenen Musik. Sie spielten gelegentlich die

Ein lichtverbreitender Fixstern

Werke anderer (Quartette z. B.), aber das war Ausnahme nicht Regel. Joachim dagegen legte, obwohl auch er als Komponist für die Violine seine Bedeutung bekundete, den Schwerpunkt seiner Künstlerschaft in die Aufgabe, das Höchste und Beste in der gesamten Violinliteratur in so objektiver Weise wie nur möglich der Welt zu vermitteln. Seine Wiedergabe von Bach und Beethoven galt einst für das unerreichbare Ideal.

Wenn heute seine Vorträge an Unmittelbarkeit und technischer Vollendung verloren haben, wenn die edle Botschaft mitunter in der Methode etwas getrübt erscheint, — lass die violinspielende Welt sich glücklich schätzen, Joachim noch ihr eigen nennen zu können, ihn, der einst die Freundschaft Mendelssohns genoss, der in jene grossen leuchtenden braunen Augen schauen durfte, die für eine Weile in diese Welt wie zwei Sterne aus dem alten Wunder- und Märchenlande der Melodie schienen.

KAPITEL IX

DIE VIOLINKUNST IN FRANKREICH

Wenn wir uns nun nach Frankreich wenden, finden wir die frühen Stadien in der Entwicklung der Geigenkunst noch weniger versprechend als in Deutschland; das Violinspiel und die Violinkomposition blieb auch länger in einem embryonischen Zustande. Diese Erscheinung überrascht um so mehr, als die politischen und sozialen Verhältnisse in Frankreich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts auf den ersten Blick bedeutend günstiger als in Deutschland für einen raschen Fortschritt der liebenswerten Kunst zu sein scheinen. Louis XIV. hatte sich mit einem seltenen Kreis von Künstlern und Poeten umgeben. Seine Regierung bezeichnete die grosse klassische Periode in der französischen Kulturgeschichte. Racine, Corneille, Molière, La Fontaine, Boileau, Poussin, gleich glänzenden Lichtern um einen Thron, verschmolzen ihren Ruhm mit dem ihres grossen, prachtliebenden Königs. Auch die Musik erfreute sich der Gunst des Herrschers und war — in den Augen der Welt wenigstens — würdig vertreten. Es gab die sogenannte „Grande Bande des 24 violons du Roi“ oder „Les Vingt-quatre Ordinaires de la Musique de la chambre du Roi“, die bereits von Charles IX. ins Leben gerufen worden war; daneben schuf Lully mit der Zustimmung des Königs, „La petite Bande“, die aus derselben Anzahl Spieler bestand und die Musik für das Ballett und bei den Hoffestlichkeiten auszuführen

Die Zeit Louis XIV

hatte. Der scheinbar äussere Glanz dieses Musiktreibens an Ludwigs Hofe veranlasste, wie schon angedeutet, viele von Deutschlands ehrgeizigen kleinen Fürsten, sich ihre eigenen Orchester zu halten, ebenso wie auch der von allem Französischen eingenommene Karl II. von England dadurch auf die Idee seiner „Royal band of 24 violins" kam. Diese „vingtquatre ordinaires du Roi" mochten sich also wohl als den wahren Crême der Profession fühlen; aber mit dem Hochmute, den vornehme Abgeschlossenheit und bequeme Sicherheit so oft gebären, waren sie nicht eilig damit, ihre Musik und den Massstab ihres Spiels mit dem ernsteren, höheren der zeitgenössischen italienischen Meister zu vertauschen. Corellis Misserfolg in Paris ist ein beredter Beweis dafür und wirft ein bedeutungsvolles Licht auf die damaligen Pariser Zustände.

Ein musikalisches Monopol

Das Monopol, welches Lully und „sa bande" über das musikalische Leben in Paris und Versailles und damit über ganz Frankreich hatten, war in der Tat zu angenehm, als dass sie sich dasselbe leicht hätten entreisen lassen. Solange sie konnten, d. h. solange sich der grosse König und sein Hof befriedigt zeigten hielten sie an ihrem alten Schlendrian fest. So kam es, dass, während Deutschland zu Anfang des 18. Jahrhunderts schon auf eine Reihe ausgezeichneter, in italienischen Kunstprinzipien erzogener Violinisten stolz sein konnte, sich in Frankreich die Kunst noch auf einer unentwickelten Kindheitsstufe befand. Als Beweis dafür mag die Tatsache gelten, dass diese vorzüglichen „Vierundzwanzig" zu Ende des 17. Jahrhunderts auf ihren Instrumenten noch wie in den

Noch Vokalmusik für Instrumente

mittelalterlichen Zeiten — Vokalmusik spielten. Und wenig besser standen die Dinge während der ersten Hälfte des folgenden Jahrhunderts.

Die ersten französischen Violinisten (nicht Violaspieler) welche uns begegnen, sind zwei „Rois des Ménétriers“: Constantin (gest. 1657), zum Hof-Orchester Louis XIII. gehörend, und sein Schüler Guillaume Dumanoir, der ihm in der „Königswürde“ 1659 folgte.

Erste französische Violinisten

Nach Lully, welcher 1652 zum Haupte „de la bande“ gemacht wurde, obwohl er nicht „roi des Ménétriers“ war,*) und 1687 starb, kommen wir zu Rebel, François Francoeur und Baptiste Anet. Der zuletzt genannte war der erste, der die Kunst und die Kunstprinzipien Corellis, dessen Schüler er war, in Paris einzuführen versuchte, aber bei dem Bemühen scheiterte. Die Feindseligkeit der „Vingtquatre“ trieb ihn in ein freiwilliges Exil nach Polen, wo er als ein Opfer seiner künstlerischen Überzeugung starb. Nur wenig besser erging es seinem Schüler Baptiste Senaillé **) (geb. 1687, gest. 1730), der während eines mehrjährigen Aufenthalts in Modena italienische Einflüsse in sich aufgenommen hatte und für diese in Paris eintrat. Und dieselbe Erfahrung, wenigstens hinsichtlich des äusseren, unmittelbaren Erfolges, machte auch der bedeutungsvollste und grösste aller frühen französischen Violinisten, Jean Marie Leclair, doch war es ihm andererseits vergönnt, durch sein edles kompositorisches Wirken

Jean Marie Leclair

*) Die Würde eines roi des Ménétriers war ganz unabhängig von der Stellung im Königl. Orchester.

**) Auch bekannt durch eine anmutige kleine Sonate, unter Alards „Maîtres classiques“ bei Schott erschienen.

und sein Beispiel die besten italienischen Kunstideale auf französischen Boden zu verpflanzen. 1697 zu Lyon als der Sohn eines Musikers geboren, war Leclair für zwei Jahre ein Schüler von Somis in Turin, wohin ihn das Schicksal als Ballettmeister verschlagen hatte. Bei seiner Rückkehr nach Frankreich nahmen wie gewöhnlich die „vingt-quatre" Anstand gegen die Einführung unwillkommener neuer Ideen; aber, grossmütig in diesem Falle, wies man ihm als Äquivalent für seine hervorragenden Leistungen eine untergeordnete zweite Geigerstelle im „grand choeur" der Oper für eine Besoldung von 400 Frs. an, für welches Honorar er in der Ballettmusik und der Begleitung der Chöre mitzuwirken hatte. Infolge von Zerwürfnissen mit dem derzeitigen Geigerkönig Guignon gab er nach einigen Jahren der Plackerei diese, seinem Talente durchaus unwürdige Stellung auf und lebte hinfort in der Zurückgezogenheit nur als Lehrer und Komponist für sein Instrument. Der vortreffliche Künstler nahm ein beklagenswertes Ende. Er wurde am Abend des 22. Oktober 1764 in Paris nicht weit von seiner Wohnnng, auf der Strasse von unbekannter Hand und aus unbekannten Gründen ermordet.

Indem wir hier als von geringerer Bedeutung die Geiger: Jacques Aubert (gest. 1753), Guillemain (1705—70), Jean Joseph Cassanea de Mondonville (1715—73), Antoine Dauvergue (1711—97), sowie die drei bereits erwähnten Tartini-Schüler — André Noel Pagin (geb. 1721 in Paris), Pierre Lahoussaye (1735—1818) und Joseph Touchemoulin (1727—1801) — übergehen, kommen wir zu dem namhaftesten französischen Violin-Künstler des 18. Jahrhunderts, Pierre Gaviniés.

Er wird gewöhnlich als der Gründer der früheren

(verglichen mit der Nach - Viottischen) nationalen französischen Schule des Violinspiels betrachtet. Für die Geigerwelt im allgemeinen ruht seine Bedeutung hauptsächlich in seinen 24 Matinées oder Capricen für Violine, welche bis zum heutigen Tage ihren gesicherten Platz in dem Unterrichts-Pensum eines jeden Geigers haben. Der Komponist soll sie in seinem 73. Lebensjahre geschrieben und selbst gespielt haben. In diesem Falle muss seine Geschicklichkeit in der Tat ganz bedeutend gewesen sein, da dieselben für die linke Hand manches jüngeren Spielers technische Nüsse mit harten Schalen sind.

Pierre Gaviniés

Gaviniés wurde am 11. Mai 1728 in Bordeaux geboren. Über seine erste Jugend weiss man nichts. Vielleicht war er sein eigner Lehrer und bildete später seinen Stil durch Anhören von italienischen Meistern oder durch Umgang mit denselben. Sicher ist, dass er im Alter von 13 Jahren in Paris in einem „concert spirituel“ erschien und allgemeines Aufsehen erregte. In der Folge übernahm er die Direktion dieser Konzerte, und bei der Gründung des Pariser „Conservatoire de musique“ 1794 trat er eine Violin-Professur bei dem Institute an. Er starb am 9. Sept. 1800 von jedermann geliebt, verehrt und bewundert. Unter seinen zahlreichen Schülern sind die bekanntesten L'Abbé Robinau*) und Capron, der Lehrer von Marie Alexandre Guénin (geb. 1744 gest. 1829).

Französische Violinisten von Ruf in ihren Tagen waren ferner: Hippolyte Barthélémon (1741—1808),

*) In Alards Maîtres classiques durch ein Allegro vertreten.

auch ausserhalb seiner Heimat namentlich als vorzüglicher Interpret Corellischer Kompositionen bekannt geworden; Isidore Berthaume (1752—1820) und sein Schüler Jean Jacques Grosset, der in die Stelle Gaviniés am Conservatoire trat; Matthieu Frédéric Blasius (gest. 1829), auch Professor an diesem Institute; Alexandre Jean Boucher, eine, wie bereits erwähnt, nicht ganz einwandfreie Berühmtheit; Hubert Julien (geb. 1749); Guillaume de Navoigille (geb. 1745), Leblanc und La Croix (1756—1812).

KAPITEL X

DIE VIOLINKUNST IN FRANKREICH (FORTSETZUNG)

Viotti nannte Gaviniés einmal den französischen Tartini. Mit grösserem Rechte hätte Frankreich das Kompliment auf Viotti selbst anwenden können; denn obwohl der Meister in Italien geboren war, schenkte er doch die Früchte seines gereiften Talentes nicht seinem Heimatlande, sondern dessen Nachbarlande Frankreich. Mit Viotti schlüpfte der grösste und beste Teil der künstlerischen Erbschaft Corellis, Tartinis und Pugnanis über die italienische Grenze. Während er daheim kaum bekannt war, wurde Viotti, nicht wie Tartini „il maestro delle Nazione“ — sondern „le maître de la grande nation“. In Frankreich erreichte sein Genie seinen Höhepunkt; in Frankreich war er geliebt, angebetet, verzogen; in Frankreich war er glücklich ehe das Missgeschick ihn traf; und in Frankreich lehrte er auch und hinterliess einen Kreis von begabten, ihm ergebenen Schülern, die nicht nur sein eigenes Vorbild und seine Vorschriften, sondern auch die auf ihn übertragenen Überlieferungen einer klassischen Vergangenheit treulich bewahrten.

Viotti und die franz. Violinkunst

Mit Viotti beginnt daher die glorreiche Periode in der Geschichte der französischen Violin-Kunst, und der Glanz ist bis heute nicht von ihr gewichen, obschon er mitunter verdunkelt wurde und ein gutes Teil seitdem auf eine jüngere Schwester der französischen,

Glorreiche Periode

nämlich auf die belgische Schule des Violinspiels, übergegangen ist. Die namhaftesten Schüler Viottis waren: Jean Baptiste Cartier (1783—1841), der sich um die Herausgabe alter italienischer, deutscher und französischer Violinwerke ein Verdienst erwarb; Auguste Frédéric Durand (geb. 1770 in Warschau) ein grosses, etwas zerfahrenes Talent; André Robberechts (1797—1880), der Lehrer von Charles de Bériot; Philippe Libon (geb. 1775 zu Cadiz, gest. in Paris 1838), ein ausgezeichneter Nachahmer des Spiels seines Meisters und Komponist einiger noch geschätzter Kapricen; Louis Julien Castels de Labarre (geb. 1771); Alday le Jeune (geb. 1764); die Geigerin Paravicini (geb. 1769 in Turin) welche zwischen 1797 und 1804 eines ziemlich bedeutenden Rufes genoss, — und vor allem Pierre Rode, geboren in Bordeaux am 26. Februar 1774. Nachdem dieser vom achten bis vierzehnten Jahre Unterricht von einem geschickten Violinisten seiner Vaterstadt Namens Joseph Fauvel empfangen hatte, wurde er in Paris Viottis Schüler. Es ist unnötig über Rodes Bedeutung als Violinist und Komponist ausführlicher zu reden. Jeder Schüler und Geigen-Enthusiast kennt ihn als den zweiten in jenem glänzenden Dreigestirn, Viotti, Rode und Kreutzer. Seine Kunst und Persönlichkeit, welche sich auch in seinen Kompositionen wiederspiegeln, sind treffend in den folgenden wenigen sympathischen Worten Baillots, Rodes Spiel betreffend, gekennzeichnet: „Es war voll Anmut, Reinheit und Eleganz und drückte ganz die liebenswerten Eigenschaften seines Geistes und Herzens aus.“ Es ist bekannt, dass Beethoven seiner Bewunderung für Rodes hinreissendes Talent durch

Schüler Viottis

Pierre Rode

die Dedikation der schönen Romanze op. 40 Ausdruck verlieh. Rode starb in Bordeaux am 25. Nov. 1830, nach einer überaus glänzenden und ehrenvollen Laufbahn, obwohl sie mehr als eine bittere Enttäuschung für ihn einschloss.

Rudolph Kreutzer

In Rudolph Kreutzer begegnen wir, genau genommen, nicht einem Schüler Viottis, wohl aber einem Künstler, der ebensowenig wie Rode und andere dem Einflusse des genialen Italieners zu widerstehen vermochte und diesen Einfluss mit seiner angebornen Individualität geschickt verschmolz. Er wurde am 16. Nov. 1766 in Versailles als der Sohn eines Musikers geboren. Der Vater gab ihm den ersten Unterricht auf der Violine, und später wurde er der Schüler von Anton Stamitz, dem Bruder des Gründers der Mannheimer Schule, der sich in Paris niedergelassen hatte. Unter Stamitz' Anleitung entwickelte sich des jungen Kreutzer Talent für die Geige sowie für die Komposition mit erstaunlicher Schnelligkeit, und in der Folge gelang es ihm, indem er sich Viotti zum Vorbilde nahm, sich zu den höchsten Stellungen, die einem Violinisten in Paris möglich wird, emporzuringen.

1790 zuerst als zweiter Professor am Conservatoire angestellt, nahm er nach Rodes Abdankung dessen Platz als erster Lehrer und zugleich den eines Soloviolinisten bei der Oper ein. Andere ehrenvolle Anstellungen als Solist bei der Privatmusik Bonapartes, als Konzertmeister an der Oper folgten und schliesslich war er musikalischer Oberleiter der Oper bis zu seiner Pensionierung im Jahre 1826. Trotz solcher absorbierenden Amtstätigkeit fand Kreutzer Zeit zum Komponieren und Reisen. Während einer dieser

Konzertreisen traf er in Wien mit Beethoven zusammen, der ihm seine berühmte Sonate op. 47 dedizierte. Anderen Berichten zufolge schrieb der Meister dieselbe für den englischen Violinisten Bridgetower.

Seine bleibende Bedeutung

Kreutzers Zeitgenossen sprechen in den höchsten Ausdrücken des Lobes über sein Spiel; aber was ihm seine bleibende, man kann sagen einzige Bedeutung in der Geschichte des Violinspieles gibt, war sein Wirken als Komponist. Kreutzers „vierzig Etuden" sind über der ganzen Erde zum Passwort unter der geigenden Bruderschaft geworden, ein unentbehrliches Werk, das kein anderes seiner Art zu verdrängen vermochte. Von hohem pädogogischen Wert — wenngleich weniger beliebt und verbreitet — sind auch Kreutzers Konzerte, deren er 21 schrieb. Mit diesem ansehnlichen produktiven Schaffen ist jedoch Kreutzers Fruchtbarkeit als Komponist durchaus nicht erschöpft. Ausser 15 Streichquartetten, 15 Trios für 2 Violinen und Cello und Duetten schrieb er nicht weniger als 36 Opern, von denen 13 für die grosse Oper bestimmt waren. Fast alles von diesen Werken ist veraltet und vergessen. Rudolph Kreutzer starb in Genf am 6. Juni 1831.

Der beste von seinen vielen Schülern war Charles Lafont (1781—1839), einer der ersten Virtuosen seiner Zeit, der es sogar wagte, Paganini einen Wettkampf anzubieten. Ein anderer Schüler, Pietro Rovelli (1793—1838) verdient als der Lehrer von Bernhard Molique (geb. zu Nürnberg 1803, gest. in München 1866) Beachtung. Von Lambert Massart und Alexandre Joseph Montagny d'Artot, die auch Kreutzers Lehre genossen, wird weiterhin die Rede sein.

Hier erübrigt nur noch von einem anderen Künstler zu sprechen, der gleich Rode und Kreutzer an der Schwelle des 19. Jahrhunderts stand und einen höchst entscheidenden und wohltätigen Einfluss auf die zeitgenössische und spätere französische Violinkunst ausübte. Ich meine Baillot, mit Vornamen Pierre Marie François de Sales. Er war in Passy bei Paris 1771 geboren und empfing von seinem Vater, einem Advokaten des Pariser Parlaments, eine sorgfältige Erziehung. Seiner angeborenen Liebe für die Violine hing er zuerst allein und dann unter der Leitung eines gewissenhaften und guten Lehrers, Sainte-Marie, nach. Aber der zukünftige Musiker erwachte in dem Elfjährigen, als er 1782 Viotti zum ersten Male in einem „concert spirituel“ hörte. Der empfangene Eindruck verliess Baillot nie wieder; er wurde ihm zur mächtigen Triebfeder, zur Inspiration seines Lebens; und mit dem Rechte, welches wahres Verständnis, Sympathie und tätiger Enthusiasmus geben, muss deshalb auch Baillot, obwohl er nicht im gewöhnlichen Sinne des Wortes Viottis Unterweisung genoss, doch der geistige Schüler dieses Meisters und ein Erbe seiner Kunst genannt werden.

Baillot

Baillots Jugend und frühes Mannesalter waren so recht eine Vorbereitung für seine dereinstige Laufbahn. Sie waren die eines künstlerisch angelegten, aufgeweckten und feinfühligen Menschen, der in den Speicher seines Geistes und Gemütes alles sammelt, was ihm in den Weg kommt und sammelnswert erscheint. Als Knabe wird er nach Korsika, wohin sein Vater versetzt ist, mitgenommen. Da stirbt der Vater und hinterlässt die Familie in Bedrängnis. Ein Freund und Wohltäter nimmt sich

derselben an und sendet den begabten Knaben mit den eignen Kindern nach Rom. Hier hat Pierre Gelegenheit seine Violinstudien unter Pollani, einem Schüler Nardinis, zu fördern und seinen Geschmack im Sinne der alten italienischen Meister zu bilden.

Er reist als Sekretär seines Wohltäters, trifft Viotti in Paris und erhält durch dessen Vermittlung eine Anstellung als Geiger im Théâtre Feydeau, wo auch Rode als Führer der zweiten Geige beschäftigt ist. Er arbeitet im Finanzministerium in Paris, wird als Freiwilliger in die Armee eingezogen u. s. w., aber wo er auch ist und was er auch treibt, — er verfolgt mit nie erlahmendem Eifer seine Violinstudien und sammelt Kenntnisse. Eines Tages endlich, in der Fülle der Zeit, als er sich stark genug fühlt, erscheint er in Paris als Violinist und gefällt dem Publikum so sehr, dass er als (dritter) Professor am Conservatoire angestellt wird. Hier endlich ist er in einer ihm zusagenden und seinen Talenten entsprechenden Stellung. Er kann seine Lebensaufgabe erfüllen, nämlich den Inhalt jenes reich gefüllten Speichers leeren, und er ergoss ihn zum Teile in ein Werk, das ihn besonders berühmt gemacht hat: in seine „Méthode du violon“.*) Dieses bedeutende Werk erschien zu Anfang des neuen Jahrhunderts und später folgte ein Supplement. Ein ferneres Verdienst um das Pariser Musikleben erwarb er sich durch die Gründung regelmässiger Soiréen, in welchen er ein dieser Neuerung noch spröde gegenüberstehendes Publikum zuerst mit deutschen Meisterwerken der Kammermusik bekannt machte. So brachte er spielend, lehrend, schreibend ein

*) Im Verein mit Rode und Kreutzer herausgegeben.

Fig. 51. PIERRE MARIE FRANÇOIS BAILLOT DE SALES

Fig. 52. CHARLES AUGUSTE DE BÉRIOT

langes segensreiches Leben im Dienste der Kunst zu, bis ihn am 15. September 1842 der Tod von seinem Posten rief.

Wenige Künstler verdienen mehr wie er die dankbare Verehrung, die seinem Gedächtnisse in Frankreich gezollt wird.

Ein neuer Abschnitt

Eines Tages erwachte Paris zu dem Bewusstsein, dass es in Paganinis Banne war, — und Paganinis Bann hielt fest. Es bedeutete einen neuen Abschnitt in der französischen Violinkunst. Vergeblich versuchten Baillot und sein Schüler, François Ant. Habeneck*) die Woge zurückzuhalten, die über die alten Traditionen hinwegrollte. Die nationalen Charakterzüge — eine leichte Erregbarkeit, Freude am Effekt, am äusseren Glanz und eine damit zusammenhängende gewisse Oberflächlichkeit — welche Baillot, Rode und Kreutzer durch ihr Beispiel lange in Schach gehalten hatten, machten eine jüngere violinspielende Generation zum leichten Opfer des grossen Usurpators. Wir sehen bald danach in Frankreich ein lustiges Strick-Ziehen zwischen der neuen Kunst und den alten Überlieferungen. Auf der einen Seite zerren aus Leibeskräften geschickte und begabte Künstler wie Delphin Alard (1815—88), Prosper Sainton (1813—90), D'Artot (1815—45), Charles Dancla (geb. 1818), François Prume (1816—49), Jean Baptiste Phelémon

Ein lustiges Strick-Ziehen

*) François Antoine Habeneck (1781—1849), Generalinspektor und Professor am Conservatoire machte sich unter anderem als Dirigent der berühmten Conservatoire-Konzerte um die Einführung Beethovenscher Symphonien in Paris verdient.

de Cuvillon (geb. 1809), Jacques Féréol Mazas (1782—1849) usw. — auf der anderen leisten mehr konservative französische Elemente Widerstand, im Verein mit einem Einfluss, den wir bisher nur kurz erwähnt haben, der aber seit Paganinis Zeit sich sehr bemerkbar in Frankreich (d. h. in Paris) machte. Es ist die belgische Schule des Violinspiels.

Die belgische Schule

Durch eine glückliche Vereinigung nationaler Züge mit der ausgesprochenen Individualität ihres Gründers, Charles de Bériot, sowie durch die ungewöhnlichen Talente von dessen Nachfolgern, zu denen sich von Zeit zu Zeit neue starke Elemente gesellten, ist diese Schule vielleicht zur grössten Macht (Joachim ausgenommen) in den letzten Stadien der Violinkunst geworden. Sie hat wenigstens innerhalb weniger Jahrzehnte grössere Violinisten als irgend eine andere seit den palmenreichen Tagen Tartinis und Pugnanis hervorgebracht.

Mangel an Raum verbietet mir, diesen Gegenstand so eingehend zu behandeln, wie ich wohl möchte und wie er es verdient. Die Namen einiger der Vertreter der belgischen Schule sind violinistische Haushalt-Worte. Wer kennt nicht Charles de Bériot (1802—70), das Urbild geigerischer Grazie und Eleganz als Spieler und als Komponist, und seinen grössten Schüler, Henri Vieuxtemps (1820—81), einen der Riesen seit den Tagen Paganinis? Diesem (und Wieniawski) verdanken wir auch zum grossen Teile eine andere moderne Grösse: Eugène Ysaye (geb. zu Lüttich 1858) und de Bériot, den grossen Virtuosen und vortrefflichen Künstler Emile Sauret (geb. 1852), ausserdem Joh. Christian Lauterbach in Dresden und Teresa Milanollo (geb. 1827), die mit ihrer

Schwester Maria zu einer Zeit wie eine liebliche Märchenerscheinung über die europäischen Konzertpodien schwebte.

Der belgische Einfluss in Paris (die französisch-belgische Schule) ist hauptsächlich durch Lambert, Joseph Massart (geb. in Lüttig 1811, gest. 1892 in Paris) einem Schüler Kreutzers, und Hubert Léonard (geb. 1819 zu Bellaire bei Lüttich, gest. 1890 in Paris), Habenecks Schüler, vertreten.

Belgischer Einfluss in Paris

Massart wurde der Meister von Henri Wieniawski, Isidor Lotto, Camilla Urso, Teresina Tua, Charles Löffler, Joh. Wolff, Fritz Kreisler, Hans Hubermann und vieler anderer. Hubert Léonard lehrte César Thompson, Marsick, Ovide Musin, Dengremont (geb. 1867 in Rio Janeiro, gest. 1893), Henri Marteau u. a. m.

Auch in Deutschland fand die belgische Schule gewissermassen einen Repräsentanten in dem, namentlich durch sein Quartettspiel berühmt gewordenen Geiger Jean Becker (geb. 1836 in Mannheim); er war ein Schüler des aus der belgischen Schule hervorgegangenen in Mannheim angestellten Konzertmeisters Kettenus.

Merkmale der belgischen Schule

Von Anfang an hat eine weise Mässigung im grossen und ganzen die Vertreter der belgischen und französisch-belgischen Schule gekennzeichnet. Es war unvermeidlich, dass Paganinis Kunst, die jede Schule und fast jeden Geiger seiner Zeit berührte, auch auf ihr, der belgischen Schule, einen starken Eindruck zurückliess. Aber während die französischen Extremisten gierig mit beiden Händen und mehr als ihnen gut war von diesen neuen Schätzen nahmen und infolgedessen an tech-

nischer Verdauungsnot und anderen Paganini-Symptomen litten, eignete sich der kühlere Belgier nur an, was er leicht und gut mit der treubewährten, kostbaren Erbschaft „seines Viotti“ *) verschmelzen konnte. Selbst in Dingen wie die technischen Einzelheiten der Bogenführung (ich wende mich hier an den Violin-Schüler) ist zu bemerken, wie die besten Spieler der belgischen und belgisch-französischen Schule Mässigkeit und Diskretion geübt haben. Man beobachte bei fast allen die niedrige Lage des Ellenbogens und Oberarms **) und die bewundernswerte Ausbildung resp. Tätigkeit des Handgelenks und Vorarms. Beide erhalten sich im vollkommenen Gleichgewicht (indem bald das Handgelenk, bald der Vorarm gleichsam die Initative ergreift), und beide genügen nicht allein allen Anforderungen, welche Bogenschwierigkeiten an sie stellen mögen, sie sind auch den Gesetzen der Ästhetik immer gehorsam. An Joachims und seiner besten Schüler Bogenführung, füge ich hinzu, kann man dieselbe Beobachtung machen. Aber ich weiss es aus guter Quelle, dass diese und andere Dinge, wie das Studium der „sons filés“, das Ausarbeiten der Akzente in den Passagen usw. zu den Überlieferungen Viottis gehören. Der Meister, sagt man, war so fein empfindlich in bezug auf die Be-

---

*) Man wird sich erinnern, dass der Lehrer de Bériots, André Robberechts, ein Schüler Viottis war — während Massart durch Kreutzer, Léonard durch Habenek (Baillot) auf Viotti ihre Ausbildung zurückführten.

**) Dies ist als „beziehentlich“ niedrig zu verstehen, denn die Lage des Oberarms, Ellenbogens und Vorarms wechselt natürlich mit jeder Saite. Sieh' „The Art of Violinbowing“, Paul Stoeving, London.

wegungen des rechten Arms, dass sie nämlich Schönheitslinien, anmutige Kurven statt augenverletzender Ecken und Kanten darstellten, dass er einen berühmten Bildhauer in Paris bat, ihn während des Spielens zu beobachten und die Bewegungen seines Arms zu kritisieren. Paganini, als Autodidakt, soll andererseits den rechten Arm unverhältnismässig hoch gehalten haben, jedenfalls um ihn so besser seinen speziellen Bogenkunststücken dienstbar zu machen.

Genug, möglicherweise infolge dieses belgischen Einflusses, oder auch durch das stille Werk der alles ausgleichenden, glättenden Zeit hat das Strick-Ziehen zwischen dem Neuen und dem Alten in Frankreich fast aufgehört. Das einstmals Neue ist nicht mehr neu, und was für alt man hielt, wurde fast wieder neu. So sitzt nun der Ultra-Franzose ebenso wie der an Spohr erzogene Teutone bewundernd zu den Füssen Beethovens und Bachs, und beide gehen gelegentlich Arm in Arm nach Berlin, einen Fingerzeig oder auch zwei von dem „grand old man of the fiddle“ — Joseph Joachim — sich zu holen.

Ja, — einem Strome gleich, der breiter und breiter wird und immer schneller und schneller fliesst, nachdem er einmal aus seinen engen Ufern ausgetreten ist, so verbreitete sich die Violinkunst durch das 19. Jahrhundert. Aussenliegende Länder wurden in die Strömung gezogen und schwellten sie mit neuen Elementen, neuer Kraft und frischerer Energie an. Wir sahen in Heinrich Wilhelm Ernst, wie Ungarn etwas von dem Feuer seines Tokaier und von der Mondschein-Pussta-Poesie seiner Zigeuner auf den österreichischen Mutterstamm übertrug. Von anderen ungarischen Söhnen folgten der schon erwähnte Edmund

Singer (geb. 1830), Ludwig Strauss (geb. 1835), Leopold Auer (geb. 1845) und Jenö Hubay (geb. 1858); aus Steyerland der hochbegabte Louis Eller (1820—62).

Böhmen, Polen und Russland

Böhmen gab seinen Teil in: Kalliwoda (1801—66); Leopold Jansa (1797—1875), dem Lehrer von Lady Hallé (Madame Norman Neruda); Moritz Mildner (1812—65); Raymund Dreyschock; Julius Grünewald und dem vorzüglichsten von diesen, Ferdinand Laub (1832—75); sowie in neuerer Zeit, in O. Seveik, Franz Ondricek, Karl Halir u. a.

Polen, das arme, königlose Chopinland, hatte schon in Paganinis Tagen durch einen Geiger von grossem Kaliber, einem der in Decimen übers Griffbrett stolzierte, Charles Lipinski (1790—1861) zum grossen Guten beigesteuert; nun aber sandte es mit seinem Sondersegen — Geigerherzen erwärmen beim blossen Klang des Namens — Henri Wieniawski, den herrlichen Virtuosen (1832—80); ferner Apollinaire de Kontski (1823—79), Isidor Lotto, geb. 1840 und später Stanislaus Barcevicz (geb. 1538).

Auch Russland blieb nicht ganz zurück. Es schickte Alexis v. Lwoff, Besekirski, Grimaly, Adolph Brodsky und in neuerer Zeit die Geiger Peschnikoff und Gregorowitch.

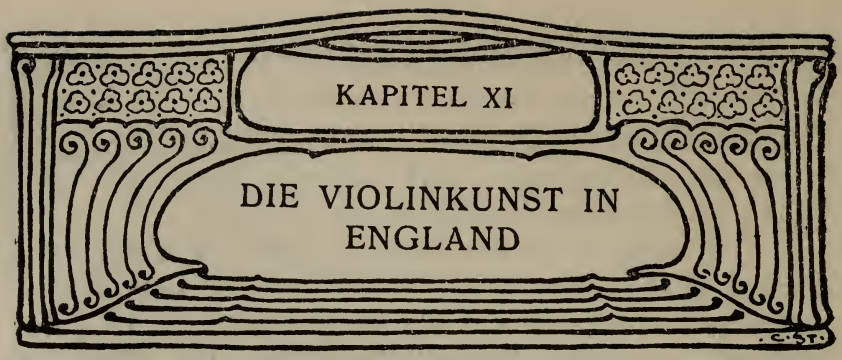
Norwegen und Spanien

Von Norwegen kann — mit Nordlands-Poesie, wie eine Aurora Borealis um das Haupt, minstrelgleich, sein eigner Meister, — jener blauäugige, blonde Norse der Geiger, Ole Bull (1810—80), um ungezählte Hörer diesseits und jenseits des Ozeans zur Begeisterung hinzureissen.

Und Spanien sandte, gleich einem Sonnenstrahl von seinem immer heiteren, blauen Himmel, auf

Zapateado-Malagueña- und Bolero-Rhythmen, den sonnigklaren Künstler Pablo de Sarasate.

Und nun muss ich noch einmal den Leser von diesem glänzenden und immer weiter und breiter werdenden Ausblick auf die Geigenkunst im 19. Jahrhundert, an deren fernem Horizonte sich schon die letzten Geigen-Wunder: Kubelik und Koczian, Franz von Veczy, Mischa Elman zeigen, zwei Jahrhunderte zurückführen zu den britischen Inseln.



KAPITEL XI

DIE VIOLINKUNST IN ENGLAND

Von den grossen westeuropäischen Nationen hat England, das ist nicht zu leugnen, nur einen sehr kleinen Teil zur Entwicklung des Violinspiels beigetragen. Seine Stellung gegenüber diesem Zweige der musikalischen Kunst war im 17. und 18. Jahrhundert (und ist es bis zu einem gewissen Grade noch) weit mehr rezeptiv als produktiv.

Nach London, der grossen Metropole der Welt, zogen jene Wandervögel des 18. Jahrhunderts, Italiener, Deutsche, Franzosen mit ihren Geigen und Cellis, nachdem ihnen ihr Ruhm vorangegangen war, wie der Märzwind der Ankunft unserer gefiederten Gäste. Sie blieben daselbst „for a season" und nährten sich vom Fett des Landes, aber nur wenige von ihnen, sehr wenige, blieben und bauten sich ein Nest im Schatten der St. Pauls Kirche und der Westminster Abtei, oder hinterliessen einen Eindruck, der stark und dauernd genug gewesen wäre, um eine grössere nationale Tätigkeit in bezug auf das Violinspiel hervorzubringen.

Ob der Grund für diese unleugbar unfruchtbare Stellungnahme zu der liebenswürdigen Kunst in gewissen nationalen Eigentümlichkeiten lag, welche den Engländer bis zum heutigen Tage zu einem grösseren Verehrer (allgemein gesprochen) der Vokalmusik als der Instrumentalmusik machen und welche ihn veranlassen, Händel und den „Messias" mehr als

Nationalzug oder Vorurteil

Beethoven und die 9. Symphonie zu schätzen, oder ob der Grund auf gewisse alte Kastenvorurteile zurückzuführen ist, die ihren bezeichnenden Ausdruck in dem bekannten, von Lord Chesterfield seinem Sohne*) gegebenen Rat finden, möchte ich nicht zu entscheiden oder selbst hier zu erörtern wagen.

Wenn jenes edlen Lords Meinung als ein Beleg für die geringe Achtung gelten darf, in der im allgemeinen das professionelle Geigenspielen in England zu jenen Zeiten stand, so ist es kein Wunder, dass unter solchen Verhältnissen die bessere Mittelklasse, deren tätige Hingabe an die junge Kunst derselben zum unschätzbarem Vorteil gereicht haben würde, ferngehalten wurde.

Dieser Stand der Dinge hinsichtlich der frühsten Stadien der Geigenkunst in England ist um so überraschender, als mit Henry Purcell (1656—95) nationale englische Musik und Musikpflege für eine Zeit einen Höhepunkt erreichte.

Freilich handelte es sich bei Purcell hauptsächlich um die Vokalmusik; und der dem seinen folgende mächtige Einfluss Händels lag in derselben Richtung.

Dass England etwas später trotzdem eine Anzahl mehr oder weniger guter Violinisten hervorbrachte, bedarf keiner Erwähnung. Wie hätten die Geminiani, Giardini, Veracini, Cramer, Viotti etc. nicht selbst den Engländern die süsseste der Stimmen ins Herze singen sollen! Und allmählich wurden auch die dicken alten Spinngewebe des Vorurteils à la Chesterfield von

Fremde Künstler

*) „If you love music, hear it; pay fiddlers to play for you, but never fiddle yourself.“

jüngeren Geschlechtern mit anderem mittelalterlichen Staub und Gerümpel ins Meer gefegt mit dem Resultate, dass heute die Zahl der Geigenden beider Geschlechter und aller Stände in England vielleicht grösser als in anderen Ländern ist.

Erste englische Violinisten

Als der erste englische Violinist von Bedeutung wird gewöhnlich John Banister (geb. 1630 in London) betrachtet. Er empfing den ersten Unterricht auf der Geige von seinem Vater, einem der „waits of the parish of St. Giles", und wurde von Karl II. zu weiteren Studien nach Frankreich gesandt. Nach seiner Rückkehr folgte er Thomas Baltzer, der 1663 starb, als „leader (Führer) of the kings Band", fiel aber in Ungnade bei seinem Monarchen und verlor seinen Posten, angeblich durch seine zu offenherzig ausgesprochene Parteinahme für die englischen gegen die französischen Geiger. Er richtete in der Folge in seinem Hause in Whitefriars „The Musick-School" genannt, regelmässige Konzerte ein, welche bis kurz vor seinem Tode, im Jahre 1679, fortgesetzt wurden. Er sowohl wie Thomas Baltzer liegen in den Cloisters von Westminster Abbey begraben. John Banisters Sohn, John, folgte dem Beruf des Vaters und lebte als geschätzter Geiger während der Regierungen James II., William und Mary und der Königin Anna.

Noch ein Pionier

Diesen zwei wohlbekannten, die frühesten Stadien der Geigenkunst in England vertretenden Namen muss noch der eines anderen Künstlers hinzugefügt werden, der, obwohl besonders interessant, bislang nicht die ihm gebührende Würdigung in den meisten musikalischen Nachschlagebüchern gefunden hat.

Sir Frederick Bridge lenkte vor einigen Jahren die Aufmerksamkeit der Musikwelt auf einen gewissen Nicola Mattei als denjenigen, der möglicherweise englische Musiker zuerst mit dem italienischen Stile des Violinspiels und der Violinkomposition bekannt gemacht und Purcell zu der Komposition seiner Violinsonaten angeregt hat. Weder Baltzer noch John Banister hätten das wohl tun können. Es erhellt nämlich aus dem autobiographischen Notizen von Roger North, einem musikalischen Dilettanten und Zeitgenossen von Purcells Vater, dass unter den Musikern, die sich in Roger North's Hause zusammenfanden, auch ein Signor Nicola Mattei, ein Violinist von bemerkenswerten Fähigkeiten war, und dass derselbe für eine Weile seinen Einfluss in den Londoner musikalischen Kreisen, in denen Purcell sich bewegte, fühlbar machte. Matteis Leistungen auf der Geige wurden sehr bewundert; neben anderen lobenswerten Dingen wird von Roger North erzählt, dass dieser Italiener den englischen Geigern zuerst zeigte, wie man den Geigenbogen richtig zu halten habe. Wer dieser mysteriöse Signor Matteis war, von woher er kam und wessen Schüler er gewesen, darüber sagen Roger North's Aufzeichnungen nichts. Er hielt sich mehrere Jahre in London auf, spielte und gab Unterricht in einigen aristokratischen Familien und veröffentlichte vermittels Subskription eine Anzahl Kompositionen, Trios für 2 Viol. und Viola.*)

Vielleicht war aber der Boden noch nicht genug vorbereitet für eine violinistische Erscheinung wie er. Er verliess London wieder, soll sich nach Paris gewandt haben und dort in bedrängten Verhältnissen gestorben sein.

---

*) In der Bodleyan Library zu Oxford.

Was es auch mit diesem bisher unbeachtet gebliebenen Pionier für die Violin-Pflege in England für eine Bewandnis gehabt haben mag, jedenfalls traf ihn der damals neunzehnjährige junge Purcell bei Roger North, und mit der Neugierde der Jugend und der Wissbegierde des Genies sog er aus ihm, dem ungewöhnlichen, interessanten Italiener die Kenntnis der Hauptelemente der italienischen Sonatenform, in welche Purcell dann später das feine flüssige Gold seiner eigenen begeisterten Muse goss.

Nach Signor Matteis Weggang scheint das professionelle Violinspiel in London wieder eine lange, ungestörte Ruhepause gehabt zu haben, oder es wurde hinter verschlossenen Türen gefördert, so dass sich dem musikalischen Forscher keine Gelegenheit bietet davon zu hören.

Im Jahre 1713 erwähnt John Playford in seinem Unterrichtswerke, betitelt „Introduction to the skill of Musick", die Violine noch in Verbindung mit den verschiedenen Violen-Arten. Er sagt darin unter Abschnitt II: — „Instruction and lessons for the treble, tenor and bass viols, and also for the treble violin".

Im Jahre danach, 1714, kam Geminiani nach London; und die weitere Geschichte des Violinspiels auf den britischen Inseln ist unzertrennlich mit den bereits erwähnten ausländischen Künstlern von Geminiani bis auf Spohr und unsere Tage verwachsen.

Im 18. Jahrhundert

Unter den englischen Geigern des 18. Jahrhunderts gebührt die Ehre der Anciennität Matthieu Dubourg (geb. 1703 in London). Er machte sein Debut als Knabe in dem überfüllten historischen „music-room" von John Britton in Clerkenwell, indem er auf einem Stuhle stand um gesehen zu werden.

Nach Geminianis Erscheinen in der englischen Hauptstadt wurde Dubourg sein Schüler und war in der Folge in Dublin und London tätig. Hier starb er 1768 als Direktor der Royal-Musik. Er soll ein feiner Künstler, namentlich in der Wiedergabe langsamer, pathetischer Musik, gewesen sein.

Dubourgs Schüler, John Clegg, übertraf nach Gerbert seinen Lehrer in Geschicklichkeit, kam aber 1742 durch Überarbeitung zu einem frühen und traurigem Ende in einer Irrenanstalt.

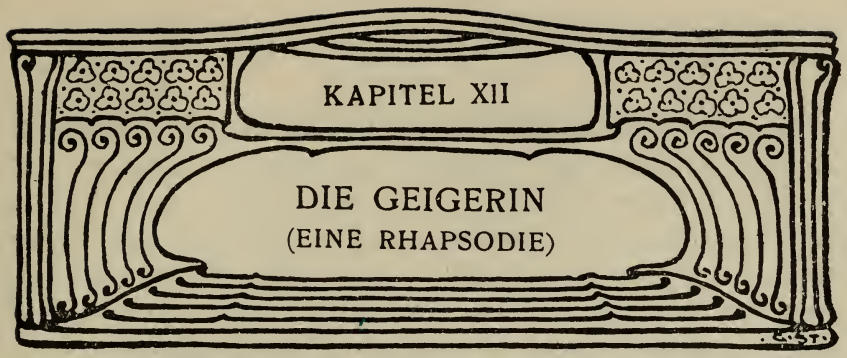
Interessant ist noch: John Abraham Fischer (geb. 1744 in London), der sich auch im Auslande einen gewissen Ruf als Virtuose erwarb. Pohl gibt eine Beschreibung von ihm und seiner komischen Art von Reklame: „Ein ausländischer Bedienter in glänzender Livree mit einem prächtigen carmoisinroten reich vergoldeten Violinkasten war gefolgt von dem berühmten Virtuosen, der auf den Fussspitzen einherschritt, in ein braunseidenes (Camelot) Gewand gekleidet das mit scharlachfarbener Einfassung und mit glänzenden Knöpfen besetzt war. So hoch war sein gepudertes und parfürmiertes Toupée, dass seine kleine Gestalt dadurch in 2 Hälften geteilt erschien. Sein Unterkleid war an den Knien mit Diamantknöpfen befestigt und die Atmosphäre des Zimmers war erfüllt von Parfüm". — Thomas Linley (geb. 1756 zu Bath; gest. 1778) war ein Schüler Nardinis. Seine vielversprechende Laufbahn kam zu einem verfrühten Ende durch Ertrinken bei einer Kahnpartie.

Von einiger Bedeutung muss auch General Ashley (gest. 1818) ein Schüler Giardinis und Barthélémons gewesen sein, da er die Ehre hatte, mit Viotti mehrmals dieses Meisters Doppelkonzerte in London öffentlich zu spielen.

Mit dem bereits erwähnten Violinisten Bridgetower, für den Beethoven seine, Kreutzer gewidmete, Sonate op. 47 geschrieben haben soll, ist die Reihe bemerkenswerterer englischer Geiger des 18. Jahrhunderts ziemlich erschöpft.

Aus dem 19. Jahrhundert

Späteren Datums sind: — Henry Blagrove (geb. zu Nottingham 1811), welcher das Studium der Violine im Alter von 4 Jahren begann, in seinem 6. Jahr schon öffentlich auftrat und in der Folge Spohrs Schüler wurde. Von 1834 an war er Konzertmeister der „Philharmonic Society“ und starb 1872 in London“. Antonio James Aury machte sich bekannt durch eine Konzertreise, die nicht weniger als neun Jahre währte; John T. Carrodus endlich (gest. 1809), ein Schüler Moliques, ist der Grossvater der Familie geschickter Violinisten dieses Namens, welche sich bis zum heutigen Tage in England erhalten hat.



KAPITEL XII

DIE GEIGERIN
(EINE RHAPSODIE)

Holde Erscheinung in Fiedelland! Sie wurde im Süden geboren, als die ersten Amati, Ruggeri und Seraphins ihrer Meister Werkstätten verliessen, — in neuen glänzenden Röcken und gleichsam überfliessend mit klingendem Leben. Sie harrten nur darauf, von solchen kleinen weissen, weichen Händen gehalten und gedrückt zu werden, in solche kleine, feingeformte Ohrenmuscheln ihre Zärtlichkeiten zu flüstern und auf solchem weichen, wogenden Busen ruhen zu dürfen. — Und die Holde war leicht zu bewegen; denn war sie nicht eine Tochter des Südens, des Landes der Musen, mit einem fürs Schöne geschaffnen Herzen? Gerade nach solchen Amati, Ruggeri und Seraphins hatte sie Sehnsucht getragen —; sie waren ihrer Träume Verwirklichung; nichts glich ihnen als ihr eignes Herz, das süsse unergründliche Rätsel.

In ihrer Anmut

Und so kam es, dass die „Geigerin“ in ihrer Anmut und ihren Reizen uns erstand.

Sie blühte schon im günstigen Süden*) als ihre blondgelockte Schwester des Nordens noch mit dem

*) Nach Lord Edgecumbe's und Dr. Burney's Aufzeichnungen bestanden in Venedig zur Zeit Vivaldis (1660—1743) vier grosse Musik-Konservatorien. Dieselben waren Waisenanstalten, die von reichen venetianischen Bürgern unterhalten wurden, und in denen Waisenmädchen eine musikalische Erziehung erhielten. Namentlich zeichnete sich eines dieser Konservatorien, die „Ospitale della Pietà“, an der Vivaldi musikalischer Direktor war, durch ihr Orchester aus. Es

Schlüsselbunde am Gürtel, im bunten Mieder und schneeweisser Schürze, sich in Küche und Keller pflichtgemäss zu schaffen machte und nur des Sonntags die Laute herabnahm und wohl träumerisch an den hohen glänzenden Kirchenfenstern empor, auf den gemalten Engel mit seiner Fiedel schaute.

Aber das änderte sich. Wie manche Blumen auf den späten Sommer warten, dass er sie erschliesse, so fand auch die Maid des Nordens ihre Amati, (oder ihre Klingenthal), wohl spät; aber sie fand sie. — Und nun?

Ich will dir, Leser, keine Zahlen vorführen; sie scheinen hier nicht recht am Platze. —

„Wo so viel Reiz und Anmut geigen,
Lass kalte Zahlen lieber schweigen."

---

bestand zu seiner Zeit aus 140 jungen Mädchen (von einer Gesamtzahl von 1000 Studierenden) und beteiligte sich an den Kirchenaufführungen von Oratorien usw. Eine Geigerin von Ruf entsprang dieser bemerkenswerten Anstalt: Strinasacchi or Sacchi (geb. 1764), für die Mozart seine anmutige B-dur-Sonate für Violine und Pianoforte schrieb, und mit der er dieselbe zum 1. Male in einem in Wien von der Geigerin gegebenen Konzerte öffentlich vortrug. Von anderen Violinistinnen des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts wurde bereits Maddalena Lombardini-Sirmen, der Empfängerin von Tartinis schriftlichen Lektionen (datiert den 6. März 1760) Erwähnung getan, ebenso der Signora Gerbini (einer Schülerin Pugnanis) und Signora Paravicini, die bei Viotti studierte. Aber erst mit dem Erscheinen der zwei Schwestern Teresa und Maria Milanollo in den vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts scheint der Reiz und die Poesie einer geigenden Weiblichkeit der Welt so recht aufgegangen zu sein. Seitdem ist der Zuwachs an dilettierenden und professionellen Geigerinnen phänomenal gewesen. Madame Norman Neruda brachte den Ball in England ins Rollen, Camilla Urso in Amerika, und um diese zwei Sterne windet sich heute ein reicher Kranz von begabten, schönen Spielerinnen aller Nationalitäten.

Fig. 53. THERESE UND MARIE MILANOLLO

In ihrer Glorie

Aber begleite mich zum nächsten Galakonzerte unserer grössten Musikschule. Der mächtige Saal ist dichtgefüllt, — ein Lichtermeer! Von unserem Platze, wir lieben das Halbdunkel, die ungestörten Ecken des Parterres, erscheint das ferne aufsteigende Podium, über der grossen, dunklen Menschenmasse wie eine schimmernde weisse, sanftbewegte See. Das Orchester? Ja. — Es sind Schülerinnen, die spielen. Du lauschest dem sanften Steigen, Fallen, Steigen der Musik; doch lauschend — durch die halbgeschlossenen Augenlider und durch den Licht- und Hitze-Dunst — schmelzen allmählig Klang und Bewegung in eins zusammen. Weltvergessend breitet für Momente die Erinnerung ihre Flügel aus; der Saal der Gegenwart verschwindet und das Buch der Kindheit öffnet sich; vergessene Bilder treten vor die Seele, — dunkle, einst geträumte Träume gewinnen Leben und Gestalt. — Du siehst den Himmel wieder offen, und weissgekleidete Engel, Geigen, Violas und Cellis in den Armen haltend, auf- und niedersteigen; du schaust auf strahlende Gesichter, die verzückt emporschauen zu der Quelle allen Lichtes, aller Güte und von ihr Liebe und Begeisterung ziehen.

Und sanft mit ihnen steigen, fallen, steigen und entschweben in die Ewigkeit die Hallelujas, Amen — Hallelujas.

III. TEIL

EIN UMRISS DER ENTWICKLUNG DER VIOLINKOMPOSITION

III. TEIL

EIN UMRISS DER ENTWICKLUNG DER VIOLINKOMPOSITION

KAPITEL I

IN IHRER KINDHEIT

Welcher Natur das erste Stammeln auf dem neu erfundenen Instrumente war, das wissen wir nicht. Vielleicht bemächtigte sich die Violine, als sie die Discant-Viola zu verdrängen begann, auch des Repertoires derselben, oder sie borgte von dem bescheidenen Besitztum der Rebecca hier eine Romanze, eine Arie, eine Canzone, dort eine alte Tanzweise, langsam oder schnell. Erst vom Anfange des 17. Jahrhunderts an erhalten wir Aufklärung über die musikalischen Tendenzen, zu denen das neue Instrument seine Vertreter anregte.

Anfang des 17. Jahrhunderts

Wir sehen einerseits wie Monteverde (1607) es in seinem Orchester verwendet, anderseits haben wir eine 1620 in Venedig veröffentlichte Romanze für Violine und Bass*) und mehrere Kompositionen**) von Carlo Farina, dem wir 1626 am Dresdener Hofe begegneten.

Unter den letzteren, einer Sammlung alter, ursprünglich vierstimmig gesetzter Tänze und Arien, von denen aber nur die Solo-Violinstimme erhalten ist, interessiert besonders das Schlussstück, eine Art von Quodlibet unter dem Titel „Capriccio

*) Gerber gibt in seinem Neuen Lexikon der Tonkunst eine Liste weiterer, Biagio Marini zugeschriebener Kompositionen an, aber die scheinen unwiderruflich verloren gegangen zu sein.

**) In der Königl. Privat-Bibliothek zu Dresden befindlich.

Carlo Farinas Capriccio Stravagante

Stravagante". Es muss als etwas ganz Ausserordentliches für jene Zeit gegolten haben, denn der Komponist spricht sich in seiner Vorrede dahin aus und gibt ausführliche Anweisungen für die Ausführung seines Opus. Er beschreibt, wie man in die dritte Lage zu gehen hat, (welche zweimal angewendet ist), wie Doppelgriffe, das Tremolo und der Triller zu spielen sind und wie ferner sich solche Kunststücke wie das Nachahmen des Katzengeschreis, Hundebellens, der Soldatenpfeifchen und der spanischen Guitarre usw., (alle in diesem wundervollen Stücke enthalten) sich geschickt ausführen lassen. Selbst wenn man geneigt wäre in dem guten Carlo Farina nach diesem Beispiel seiner Muse etwas von einem musikalischen Charlatan, einen Woldemar im Embryo, zu argwöhnen, so würde dieses Capriccio doch als ein wertvolles Dokument für den damaligen Stand der Violintechnik gelten müssen; es scheint jedoch, dass der Komponist in der Abfassung seines Opus von einem vollkommen aufrichtigen und ernsten künstlerischen Streben erfüllt war, wie es sich auch in den übrigen Stücken der Sammlung kundgibt. Da er noch nicht in musikalischen Parabeln zu sprechen gelernt hatte, landete er eben, sobald er von den stereotypen Tanzweisen und Arien sich loszumachen suchte, im krassen, formlosen Realismus der Tonmalerei.

Rohe Tonmalereiversuche

Aber es ist bezeichnend, dass die Violine von Anfang an zu einer Erweiterung des bis dahin der Viola zuerteilten Sphäre hindrängte. Komponist und Spieler fühlten instinktiv die in dem Instrumente verborgen liegenden Ausdrucksmöglichkeiten und tasteten nach Mitteln und Wegen zu deren Verwirklichung.

Nachfolger in Deutschland

Carlo Farinas Beispiel fand augenscheinlich tatbereite Nachfolger in Deutschland, denn Joh. Jacob Walther (geb. 1650) schlägt in seinem Hortulus Chelicus, 1694 in Mainz gedruckt,*) noch dieselbe Note in der Nachahmung des Kuckucks, der Nachtigall, des Hahnengeschreis und Hennengegackers an. Technisch jedoch bezeichnen seine Erzeugnisse einen nicht unbedeutenden Fortschritt gegen die Farinas. Die fünfte Lage ist angewendet (mit einer Exkursion des 4. Fingers bis zum hohen $\overline{\overline{g}}$); der Komponist befleissigt sich einer grösseren Mannigfaltigkeit in den Spielarten, Figuren, Bogenstrichen usw. Musikalisch befriedigender, d. h. gediegener und gehaltvoller als Walther und Farina zeigt sich Franz Heinrich Biber. In seinen Violin-Kompositionen ist schon das Streben nach individuellem Ausdruck in klarer, formgerechter Sprache unverkennbar.

Italiens Überlegenheit

Aber Italiens damalige Überlegenheit in musikalischer Beziehung offenbart sich hier nunmehr auffallend. Das rechte Gefühl für Form, Ebenmass und Schönheit muss den Italienern angeboren sein, was wir auch als Grund für diese Erscheinung anzunehmen gewillt sind. Während in Deutschland tat-

*) Der wörtliche Titel lautet: Hortulus Chelicus. „Das ist Wohl-gepflanzter Violinischer Lust-Garten, Darin Allen Kunst-Begierigen Musicalischen Liebhabern der Weeg zur Vollkommenheit durch curiöse Stücke und annehmliche Varietät / gebahnet / Auch durch Berührung zuweilen zwey / drey / vier Seithen / auff der Violin die lieblichste Harmonie erwiesen wird. Durch Johann Jacob Walter / Churfürstl. Mayntzis. Italiänischer Secretario. Mayntz / In Verlegung Ludovici Bourgeat, Buchhändlern 1694."

sächlich unter den Augen Buxtehudes und des Vaters Joh. Seb. Bach die Violinkomposition noch in den Windeln lag, gleichsam mit den Beinen strampelnd, um herauszukommen, haben wir in Italien schon die klar bestimmte Sonata da Camera und Sonata da Chiesa sowie die ersten Versuche zum Violinkonzert.

KAPITEL II

DIE HERRSCHAFT DER SONATE

Über den frühesten Charakter dieser beiden Sonatenformen gehen die Meinungen verschiedener alter Musikschriftsteller auseinander. Man kann jedoch mit ziemlicher Sicherheit sagen, dass beide im allgemeinen die Grundzüge unserer Suite besassen, nämlich, dass sie aus mehreren, mehr oder weniger lose zusammenhängenden und aus derselben Tonart gehenden Sätzen (gewöhnlich 3 oder 4) bestanden. In der Sonata da Camera, wie der Name — Kammer-Sonate — bezeugt, waren die Sätze von weltlichem Charakter, d. h. sie bewegten sich entweder in leichtwiegenden, alten Tanzweisen (balletti) wie die Giga, Gavotte, Bourré (Menuett), oder sie waren ernsterer Natur, wie in der Allemanda, Pavane, Corrente, Ciacona; oder sie bestanden auch aus Arien, Madrigalen, Canzonen. — In der Sonata da Chiesa (Kirchen-Sonate) bestanden sie aus: Adagios, Largos und Allegros, (Fugen und Fugatos) d. i. freien melodischen und kontrapunktischen Erfindungen, wie sie sich für den Vortrag in der Kirche in Verbindung mit dem musikalischen Teile des Gottesdienstes eigneten.*)

Sonata da Camera und Sonata da Chiesa

---

*) Dass es, unabhängig von diesen zwei Hauptformen (zu denen auch Torellis Concerto-Form, siehe IV. Kapitel, gerechnet werden muss), noch Kompositionen für Violine von anderem, gemischtem Charakter, z. B. der Thema- und Variationen-Art gab, zeigt sich in jener bemerkenswerten

Corelli und die Violin-Sonate

Obschon man nicht wohl sagen kann, dass Corelli die Violin-Sonate*) erfand, so ist es doch sein unvergängliches Verdienst, derselben ihren allgemeinen Umriss und Charakter gegeben zu haben. Und dies erreichte er, indem er mit dem richtigen Instinkte des Genies die bestgeeigneten, ihm zugänglichen Elemente sich aneignete und sie zu einem logisch geordneten Ganzen zusammenfügte. Das Ausarbeiten des Details der Sätze, das Erweitern und Individualisieren derselben war seinen Nachfolgern überlassen.

Corellis musikalische Sprache, ob in den traditionellen Tanz-Rhythmen der Sonata da Camera oder den Adagios und Allegros der Sonata da chiesa, ist durchaus der Natur des Instrumentes angepasst; sie ist edel, würdig und von seltenem Wohlklange. Manche seiner langsamen Sätze erheben sich zu beinah olympischer Grösse, andere sind von einer reizenden Einfachheit und Anmut, während die Allegros sich immer durch klaren, plastischen Bau auszeichnen, auch wenn den Passagen oder vielmehr Figurationen noch etwas etudenhaftes anhängt. Sie erscheinen wie eine Konzession, welche der in

---

Ciacona von Tommaso Vitali. Dieselbe besteht aus einem kurzen charakteristischen Thema und einer Anzahl höchst ingeniöser, rhythmisch abwechslungsreicher und fein miteinander kontrastierender Variationen. Sie muss in der Tat als eine würdige Vorläuferin der berühmten wunderbaren Ciacona gelten, welche den Schluss von Bachs 4. Sonate für Solo-Violine bildet.

*) Giovanni Battista Vitali (1644—92) wird gewöhnlich als der erste Meister betrachtet, der die Sonata da Camera unter dem Titel „Balletti, Balli, Corrente usw. da Camera“ pflegte.

dem Meister vorherrschende Geist der „musica sacra“ den weltlichen Begriffen und Anforderungen der Abwechslung und Mannigfaltigkeit machte. Als ob er die Bedeutung der langsam getragenen Musik auf dem Instrument, deren Hauptgewicht gegenüber der beflügelten, zu betonen gewünscht hätte; oder vielleicht auch nur, indem er der ihm unter dem Einflusse seiner Muse natürlichsten Geistesstimmung folgte und unmittelbaren Ausdruck verlieh: er beginnt seine Sonaten, selbst die Kammersonaten, stets mit einem Grave. Nach diesem Grave (Präludium), folgt gewöhnlich ein lebhafterer Satz, eine Corrente oder ein Allegro; dem folgt wieder ein langsamer Satz, ein Adagio, Largo oder eine Sarabande; und ein anderes Allegro, eine Gavotte oder Giga, beschliesst das Werk. Im allgemeinen blieb Corelli dieser Form für seine Sonaten beider Art treu, ob dieselben nun für 2 Violinen mit Bass wie in op. 3 und 4, oder für Violine solo mit Bass, wie in op. 5, seinem populärsten Werke, geschrieben waren; aber kleineren Veränderungen innerhalb dieser Grundform begegnet man fortwährend. Der Meister setzt z. B. den langsamen Mittelsatz schon gelegentlich in die Parallel-Tonart und liefert damit den Beweis, wie feinfühlig er dem Bedürfnisse der Abwechslung gegenüberstand und ihm auf seine Weise gerecht zu werden suchte. Neben der Sonatenform pflegte er die Form des Konzertes nach dem Stile Torellis und in seiner berühmten „La Folia“ auch die des Themas mit Variationen.

Bedeutet die Corelli-Sonate in der Tat den ersten grossen Abschnitt und Wegweiser in der Entwicklung der Violin-Komposition, so schulden wir die weitere und in gewissem Sinne endgültige Ausbildung dieser

Kompositionsform Corellis grossem Nachfolger Tartini.

Tartini

Ein Blick auf dieses Meisters Werke offenbart den grossen Fortschritt, den er bewirkte. Es ist ein Fortschritt in drei Richtungen, nämlich in der Form, im musikalischen Gehalte und in dem angewandten technischen Apparat. Das Stereotype machte dem Individuellen Platz, und das Individuelle erweiterte die Form, indem es sich reicherer Ausdrucksmittel bediente. Bei diesem Vorgang zog jede Einzelheit der Komposition im richtigen Verhältnis Vorteil: die Themen gewannen an Breite und Bedeutung, die Modulationen wurden freier, und die Passagenfiguren gestalteten sich abwechslungsvoller.

So finden wir auch, dass der paduaner Meister die Sonata da Camera fast unbeachtet lässt und statt ihrer die Sonata da chiesa und das Kirchenkonzert pflegt, welche ihm beide den gewünschten, in der alten Sonata da camera unmöglichen Spielraum für freie Erfindung und thematische Verarbeitung gewährten; ausserdem wird sich seine Muse natürlicherweise lieber zu Formen gewandt haben, die mit dem Geiste der Kirche, in deren Dienste er stand und der er mit Leib und Seele ergeben war,*) harmonierten.

Tartini liebte diese goldenen Ketten des Hauses Gottes (ich meine die Kirchenformen). Sie hielten ihn nicht an dem kalten Steinboden fest, sondern zogen ihn empor zu der hohen Kuppel des Domes,

*) Fayolle erzählt, dass Tartini selbst als alter Mann nicht eine Woche hingehen liess, ohne sein übliches Solo in der Kirche heiligen Antonius zu spielen; als Krankheit in seinen letzten Tagen ihn am Gehen verhinderte, bestand er darauf, dass man ihn zu selbigem Zwecke zur Kirche trug.

oder sie verwandelten sich ihm in Schmetterlingsflügel der Inspiration, um einen noch höheren Flug zu nehmen. Nur zu Zeiten wirft er verstohlen sozusagen einen Blick durch die hohen Kirchenfenster auf die Welt aussen und unter ihm, und dann wird sein Herz von seltsamen irdischen Gefühlen und Leidenschaften erfasst. Seine Geige beginnt eine andere Sprache zu reden, eine Sprache voll Wärme und Zärtlichkeit. Sie ist beinahe weltlich, aber nicht für lange Zeit; sie ist weltlich ohne es recht zu wagen. Selbst mit dem Teufel ringt der Meister lieber am Fusse des Altares (bemerke die Zwischenspiele in der Teufelstriller-Sonate). Aber wie zärtlich kann er sein! Der letzte Satz seiner G-moll Sonate — ehemals „Dido Abandonata“ genannt — klingt wie das „freudvoll und leidvoll“ eines Mädchenherzens.

Tartinis Einfluss

Tartinis Einfluss auf die Violin-Komposition war weiter reichend, als der irgendeines anderen Meisters seiner Zeit. In seinen Fusstapfen wandelten von da ab alle, die noch die ältere Violinsonatenform kultivierten. Seine Form wurde die unveränderliche Norm für alle zeitgenössischen und nachfolgenden italienischen, deutschen und französischen Meister.

In bezug auf den Inhalt gibt es natürlich keine Norm, kein Rezept, und deshalb erreicht ihn kaum einer seiner zahlreichen Nachahmer und keiner übertrifft ihn. Nur wenige zeigen Individualität, wie z. B. sein Schüler Nardini, bei dessen D-dur Sonate man an ein Kindergesicht denken muss, das aus den Falten eines Chorhemds mit erschrockenen, weitgeöffneten, weltlich süssen Augen blickt; oder auch Leclair, der edle, französische Meister, dem es gelang, in seine

Schöpfungen einige charakteristische Nationalzüge, wie Beweglichkeit, Eleganz, Grazie etc. zu legen.*)

Joh. Seb. Bach

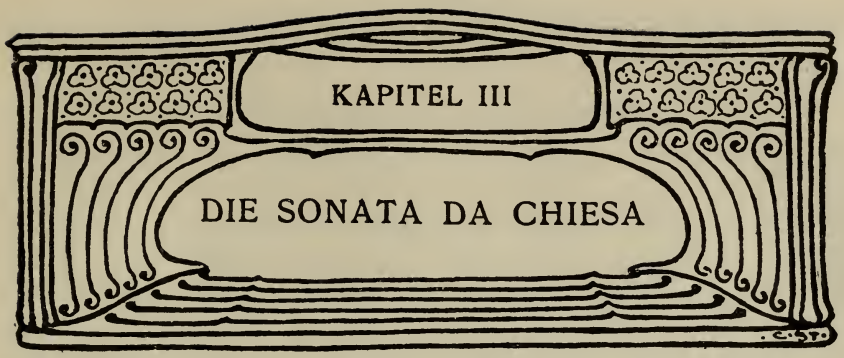
In unerreichbarer Grösse thront allein Joh. Sebastian Bach in seinen Sonaten für Solo-Violine. Obwohl auch er sich den gegebenen Umrissen der Corellischen und Vivaldischen Sonata da camera und da chiesa anbequemt und Tartinis Technik zum Ausdrucksmittel für seine abstrakten Tongedanken verwendet, so dehnen und strecken sich doch dieselben Formen unter seinen Händen, wie alles, was dieser musikalische Riese anfasste, in einer Weise, dass sie fast als neue erscheinen.

In seinen Adagios, Fugen etc. klimmt er, in seiner Ciacona steigt er wie auf Fittichen des Adlers zu Höhen, von denen Corelli tief unter ihm und sogar Tartini zwerghaft erscheint.**)

---

*) Händel, der uns auch eine Anzahl anmutiger Blüten seiner Muse in dieser Form schenkte, kann kaum als ein Nachfolger und Nachahmer des paduaner Meisters angesehen werden.

**) Die Frage, wie die Form der alten Sonate sich unter den Händen von Emanuel Bach, Haydn etc. in die moderne Sonatenform umwandelte, gehört füglich in ein anderes Gebiet und entzieht sich unserer, notwendigerweise den Gegenstand nur andeutenden, Betrachtung.



KAPITEL III

DIE SONATA DA CHIESA

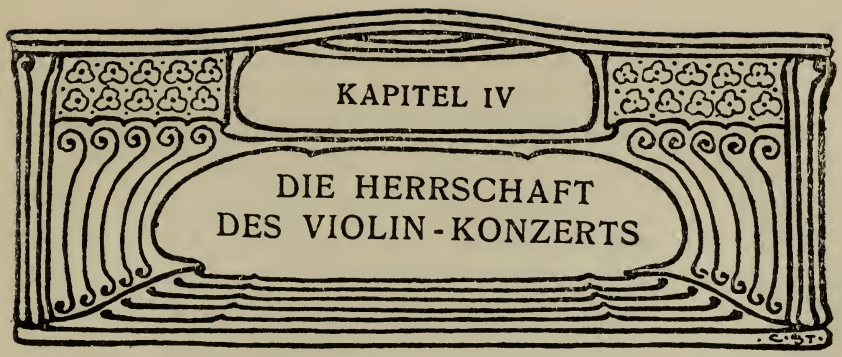
Mit Tartini hatte die Sonata da chiesa ihren Glanzpunkt unter den Auspizien der Kirche erreicht. Nachdem sie einmal von der Kirche losgetrennt war, verlor sie ihre Existenzberechtigung und versank, um etwas anderem Platz zu machen. Ob dies zum Schaden der Violinkunst war, will ich hier nicht erörtern. Wir mögen noch so sehr von der Notwendigkeit überzeugt sein, dass unsere Kinder die engbegrenzte Sphäre ihrer frühen Neigungen und Umgebungen verlassen, um draussen in der Welt nützliche Männer und Frauen zu werden, wir bedauern doch ihr Weggehen und seufzen ihnen nach, wenn sie gegangen sind. In diesen Tagen seichter Berceuses, stereotyper Romanzen, abgestandener Mazurkas und anderes unbedeutenden musikalischen Plunders für die Violine, von den unmöglichen Arrangements von Pianoforte- und Orchestersachen nicht zu reden, liegt es nahe genug, das unwiderbringliche Hinscheiden der edlen, feierlich-würdigen Sonata à la Tartini zu bedauern.*) In jedem Falle trieb die Geigenkunst in Italien gegen die Mitte und das Ende des 18. Jahrhunderts hin allmählich von der Kirche, ihrer einstmaligen guten Mutter ab. Das war natürlich genug.

---

*) Die Neuherausgabe so vieler dieser Schätze des 18. Jahrhunderts durch die Bemühungen Cartiers, Baillots Davids (hohe Schule), Alards (Maîtres classiques) und in unseren Tagen durch Fr. Hermann, G. Jensen, Ries, Moffat, Sitt und andere erscheint wie ein genügend starker Beweis dafür.

Die weltlichen grossen Erfolge eines Lolli, Ferrari und vieler anderer würden für eine jüngere Generation an sich schon eine zu grosse Versuchung gewesen sein, um derselben lange zu widerstehn; aber auch die Fortschritte, welche die Technik gemacht hatte, verlangten fast gebieterisch andere Ausläufe, als sie die Kirche bot und andere Formen als die, welche die Kirche sanktioniert und populär gemacht hatte. Ausserdem waren Konzertsäle für die ausschliessliche Pflege der Instrumentalmusik in Italien wie anderswo mehr und mehr allgemein geworden, und in Ermangelung eines geeigneten Raumes ging das Publikum ins Theater, um seine grossen Geiger zu hören. So wurden die letzteren den alten Pflegstätten ihrer Kunst fremd und die süsse Stimme der Violine hörte auf, einen wesentlichen Teil der Messe-Zeremonien zu bilden.

Dazu kam die unaufhaltsam wachsende Überlegenheit Deutschlands in musikalischen Dingen, Haydns revolutionärer Einfluss auf die Kammer- und Orchester-Musik, die Bildung von Orchestern allerorten und die stetige Zunahme von Violinspielern, die nie das Privilegium gekannt hatten, ihr Bestes am Altar des Höchsten niederzulegen und die (im protestantischen Deutschland z. B.) mit sehr verschiedenen Begriffen über den besten Gebrauch ihres königlichen Instrumentes aufwuchsen; kurz — all dies bewirkte die Entthronung der Sonata da chiesa, an deren Platz das Violin-Konzert rückte.



Torelli wird gewöhnlich als der Erfinder dieser Kompositionsform angesehen, aber man wird finden, dass im Grunde sein concerto da camera sowohl, wie sein concerto grosso noch die alte Sonate ist, nur mit dem Unterschiede dass, während in der Sonate die Violine gemeinhin bloss von einem Bass begleitet war, Torelli die Begleitung von ihrer durchaus untergeordneten Stellung zu grösserer Bedeutung erhob. Dies bewirkte er, indem er zwei orchestrale (ripieno) Violinen, eine Viola und gelegentlich die Laute und Orgel hinzufügte.

Torelli

Die Konzerte Tartinis und anderer Violinkomponisten, die in dieser Form schrieben, waren nach diesem Modelle gestaltet. Nur Vivaldi fügte mit dem Instinkte des Neuerers oder Neuigkeitsjägers gelegentlich andere (Wind-) Instrumente hinzu und wechselte seine Kombinationen. Aber da der berühmte „rosso preto“ bekanntlich ein musikalischer Viel- und Gelegenheitsschreiber bis zu einem bedenklichen Grade war, so goss er etwas sehr dünnen Wein in seine reich ausgestatteten Gefässe, und infolgedessen hinterliessen seine Neuerungsversuche weder einen nachhaltigen Eindruck noch fanden sie Nachahmer.

Vivaldi

Unter diesen Umständen ist es nicht überraschend, dass Viottis Violinkonzert gleich einem Donnerkeil in eine nichts ahnende Welt fiel. Es war ein Geniestreich, in seiner

Viotti

Weise so gross, wie einige Jahre später die Komposition der „Eroika“ und des „Freischütz“. Nicht allein vermählte dieser wunderbare Italiener die Violine mit dem vollen Orchester, er vollbrachte auch dies Kunststück in der modernen, erst kurz vorher von Haydn eingeführten Sonatenform. Und wie vollbrachte er es! Nirgends zeigt sich die Spur einer ungeübten Hand, nirgends blosses Experimentieren oder eine falsche Berechnung neuer Effekte. Die Solo-Violine ist nirgends hart bedrängt oder überwältigt von den hinzugefügten schwereren Tonmassen. Wie in einer rechten Ehe verstehen und unterstützen sich beide Teile — Solo-Violine und Orchester — gegenseitig, so dass der schwächere Teil, die Solo-Violine, (wie es sein sollte und nicht immer ist) das erste und auch das letzte Wort behält.

Weise Sparsamkeit in der Anwendung der Mittel führt doch niemals zur Einförmigkeit; glückliche Kontraste machen sich überall fühlbar. Hier genügt das Streichquartett zur Begleitung, dort halten zwei Flöten mit zartem Zwiegespräch die flatternden Rhythmen des Soloparts zusammen, oder eine einfache Oboe fügt ein klagendes Wort hinzu. Organisch wachsen die Themen, Passagen und Tuttis aus einer Grundidee heraus, und eine Mozartsche Einfachheit liegt über dem Ganzen ausgegossen, wie Sonnenschein über einer lieblichen Landschaft.

Doch auf einen Charakterzug dieser neuen Macht im Reiche der Violinkomposition, des Viotti'schen Konzertes, möchte ich noch besonders aufmerksam machen, nämlich auf die Passagen.

Die Existenzberechtigung der Passage pur et simple ist ein oft erörterter Punkt in diesen Tagen „nimmerendender“ Melodie. Die Passage entstand

Die Passage

zweifellos aus dem Bedürfnis nach Abwechslung, welches in der flüchtigen Welt der Töne ebenso gross, wie in den anderen Künsten ist, und sich schon in der Sonata da chiesa fühlbar machte. Sie war damals noch nicht die voll ausgewachsene Passage wie wir sie im Viotti-Konzert finden, sie war nur eine Figuration, eine Turnübung für die Finger und den rechten Arm und ein Anreiz für die Trommelfelle der Zuhörer, die von einer lang ausgesponnenen Aria oder einem Adagio wohl eingeschläfert worden waren. Der mit losen Fingern und losem Handgelenk begabte Virtuose machte alsbald aus der Notwendigkeit eine Tugend und tat unter dem Scheine legitimer, Abwechslung gebender Übungen seinem Verlangen nach technischer Entfaltung und nach Effektmachen genug. Die Berechtigung solchen Treibens ist natürlich zu bestreiten, doch die Notwendigkeit der Abwechslung, die Wichtigkeit der Passage als eines Mittels, Kontraste zu bewirken, blieb; ja, sie wurde noch bedeutend erhöht durch die Erweiterung der alten Sonatenform zur modernen mit ihrem doppelten thematischen Materiale, wie wir es im Viotti'schen Konzerte sehen. Die Themen mussten in schärferes Relief, in ein effektvolleres Licht gesetzt werden; und da blosse thematische Verarbeitung, die eine so wichtige Rolle in den grösseren modernen, in Sonatenform geprägten Kammermusik- und Orchesterwerken spielt, schwer durch den vorwiegend melodischen Charakter der Violine erzeugt werden konnte, so half die „Passage“ über diese Schwierigkeit in glücklicher Weise hinweg, wenn sie dieselbe auch nicht ganz zu lösen vermochte. Und Viotti ergriff diese Gelegenheit mit Meisterhand.

Moderne Komponisten von Violinkonzerten haben es für gut befunden, die Passage als solche zu vermeiden, indem sie die thematische Verarbeitung teilweise ins Orchester legten und die Solovioline mehr oder weniger zur begleitenden, untergeordneten Stimme machten. Beethoven, Mendelssohn, und nach ihnen Bruch, Raff, Saint-Saëns und Brahms haben auf diese Weise einen neuen Stil, das Violinkonzert von symphonischem Charakter, geschaffen und in vielen Fällen mit glücklichstem Effekt. Aber es ist durchaus nicht erwiesen, dass dieses Vorgehen, welches Meister der Symphonie erfolgreich machten, das Recht hat, vollständig den älteren Stil zu verdrängen. In der Tat überzeugen die vielen undankbaren und erfolglosen Anstrengungen in dieser Richtung, die man in modernen Erzeugnissen für die Violine beobachten kann, eher vom Gegenteil. Es sind Versuche, welche der innersten Natur des Instrumentes widerstreben; Riesenwellen möchte man sie nennen, die von der Sologeige am Orchesterreck ausgeführt werden.

Wir brauchen nur an die Pianofortekonzerte Chopins und anderer zu denken, in denen die Passage noch in ihrem natürlichen Elemente absolut und in unvergleichlicher Anmut herrscht, um auch der Passage als solcher auf der Violine ein schönes langes Leben und möglicherweise eine noch schönere Wiederauferstehung zu prophezeien.

Schauen wir uns die Viottischen Passagen genauer an, so finden wir, wie effektvoll dieser Meister sich die natürlichen Quellen des Instruments dienstbar gemacht hat. Die einfachen veralteten, nach der kontrapunktischen Etude schmeckenden Détaché-Passagen sind noch da, wohl wahr, aber auch sie sind durch damit verwobene Bindungen und dynamische

Schattierungen erträglicher gemacht. Öfter haben wir — in seinen besten Werken wenigstens — Doppelgriff- und andere Kombinationen, welche ebenso interessant und überraschend klingen, wie sie natürlich und dankbar für den Spieler sind; und mit diesen feurigen, farbigen, kraftvollen, echten Passagen schafft der Meister seine Kontraste und dramatischen Höhepunkte.

Rode und Kreutzer folgen im grossen und ganzen Viottis Spuren, ohne ihn jedoch zu erreichen. Rodes Konzerte bringen wohl gewisse sympathische Seiten des edlen französischen Geigenmeisters, seine vorwiegend lyrische Natur, zum überzeugenden Ausdruck und zeichnen sich durch Noblesse und durch manche effektvolle Feinheit in der Behandlung der Solostimme aus, aber sie ermangeln der männlichen Kraft und der glücklichen Kontraste, welche einen Hauptreiz in Viottis Schöpfungen bilden. Auch sind sie weniger frisch erfunden und weniger organisch in der Struktur. Die Orchesterbegleitung an sich ist dünner und erscheint eher hinzugefügt als aus dem Solopart herausgewachsen zu sein.

Rode und Kreutzer

In Kreutzers Konzerten anderseits überwiegt die Phrase und die pädagogische Pointe zu sehr die freie Gabe der Inspiration, um dem Hörer ebensoviel Genuss wie dem Spieler Vorteil zu gewähren. Einige hübsche Themen und manche brillante Passage — für Kreutzer in der Tat ein gutes Teil technischer Ausstattung — können nicht über den Mangel an wirklichem schöpferischem Genie hinwegtäuschen.

Wir kommen zu Spohr. Der grosse Meister, kann man sagen, hat einige der feinsten Kleinodien seiner Muse am Throne

Spohr

des Konzertes niedergelegt. Er füllt die Form mit seiner Individualität fast zum Überfliessen voll, und das Produkt gewinnt und verliert auch im gleichen Verhältnisse dabei. Die Passagen erscheinen einerseits noch organischer aus dem thematischen Materiale entwickelt als in Viottis Konzerten, auf der anderen Seite jedoch ist zu bemerken, dass — da dieses Material wesentlich gesanglicher Natur ist — das Kantabile dadurch in vielen Fällen in die Passagen getragen wird und die letzteren infolgedessen, statt ihrem Hauptzweck zu genügen, d. h. Abwechslung und kräftige Kontraste hervorzubringen, eher die Gefühlseinförmigkeit des Ganzen erhöhen. Das ist ein Mangel in Spohrs Konzerten, für den alle Noblesse der Gedanken und der Zeichnung, die meisterliche Ausarbeitung der Einzelheiten und viele Momente grosser Schönheit nicht ganz entschädigen können. Als seine besten Konzerte gelten No. 7, 8 und 9; No. 8, die Gesangsszene, wie es genannt wird, ist mit gutem Rechte das beliebteste. Es ist gleich einem Autograph, das der grosse Meister in das Stammbuch der Zeit geschrieben hat, ein Stück seines eigensten innersten Selbst, das zukünftige Geschlechter mit Ehrfurcht betrachten werden.

Molique

Molique gab uns fünf Konzerte von tadelloser, plastischer Struktur und mit manchen anmutenden Zügen (z. B. das Thema im letzten Satze des 5. Konzertes); aber seine Musik ist und lässt kalt, es ist Kapellmeistermusik. Die Passagen darin gleichen Rosenbüschen mit sehr wenigen Blumen, aber mit Dornen für den Spieler in Fülle. Es ist kein Wunder, dass Moliques Konzerte, wie die Kreutzers, fast ganz in die Studierstube verwiesen sind.

Was Mozart uns in der Form des Violinkonzerts geschenkt hat, erreicht mitunter die Höhe seines unvergleichlichen Genies; wie könnte es auch anders sein? Und was Bach anlangt, so höre man Ysaye des Meisters E-dur-Konzert spielen. Nichts weiter ist nötig, um jeden, der das wahrhaft Grosse und Schöne in der Musik liebt, zu überzeugen, dass diese alten Konzerte im Vivaldischen kontrapunktischen Stile noch immer zu dem Herrlichsten gehören, zu dem Komponisten durch die Geige begeistert worden sind.

Mozart

Bach

KAPITEL V

EINE NEUE ÄRA DES VIOLINKONZERTES

Wir stehen hier zunächt vor Paganini. Ebenso wie dieser unbegreifliche Zauberer der Geige reformatorisch auf dem Gebiete der Violintechnik wirkte, so wusste er auch in das Viotti'sche oder alt-klassische Violinkonzert, ohne dessen allgemeine Form wesentlich zu verändern, neue Elemente einzuführen. Und seitdem haben wir das moderne Virtuosenkonzert, welches in seinem breiten Schosse all die modernen Errungenschaften der Geigertechnik aufnahm. Es war natürlich die Passage, die hier vor allem es sich wohl sein liess, die genährt wurde, während der Rest oft darbte.

Das moderne Virtuosen-Konzert

Paganini schrieb zwei Konzerte; wie die meisten seiner Kompositionen wurden sie nach seinem Tode veröffentlicht. Auf beiden hinterliess er das Gepräge seiner mächtigen geigerischen Persönlichkeit, und was auch der strenge Musiker über ihren wirklichen musikalischen Wert denken mag, beide sind ein beredtes Zeugnis für seine Originalität. Aus diesem Grunde auch, und weil sie ohne Frage dankbar für den Spieler sind, haben sie, trotz mancher darin enthaltener Trivialitäten, dem Zahne der Zeit ziemlich gut widerstanden. Die technischen Anforderungen, welche sie stellen, sind von gesünderer, substantiverer Natur, als die in den meisten anderen Paganini'schen Kompositionen.

Paganini

Auf diesen Stamm pfropfte Lipinski sein pomp-

haftes, etwas schwülstiges und gespreiztes und heute nur noch selten gehörtes Militär-Konzert und Ernst sein „concert pathétique“ in Fis-dur. Das letztere ist vielleicht nicht so sehr die Frucht von Ernst's eigenster Individualität, als die des Wunsches, Paganini in der Anhäufung technischer Schwierigkeiten noch zu überbieten. Trotz alledem ist es ein ungewöhnliches und interessantes Werk, und wird wahrscheinlich fortfahren, sich der Beliebtheit virtuos geschulter Geiger zu erfreuen, auch wenn es das grosse Publikum weniger anspricht als manches andere leichtere und seichtere Produkt.

Lipinski und Ernst

Demnächst schaffte de Bériot nach dem Vorbilde dieses modernen Virtuosenkonzerts und auch gleichzeitig ganz im Geiste seines eignen anmutigen Talents sein Konzert. Es ist ein Kompromiss, kann man sagen, zwischen der „Phantasie“ des 18. Jahrhunderts (von der weiterhin die Rede sein wird) und dem Konzerte à la Paganini. Die gewöhnliche Sonaten- (Konzert-) Form erscheint verstümmelt, zu Phantasie-Verhältnissen verschnitten, ohne jedoch ihre Identität ganz einzubüssen. Das Flageolett, Staccato volant etc., kurz der Paganinische technische Apparat ist diskret aber nichts desto weniger mit ziemlichem Effekt verwendet. Standen de Bériots Konzerte einst in ausserordentlicher Gunst bei Geigern und dem Publikum, so haben sie heutzutage so gut wie ganz dem aktiven Dienste auf dem Konzertfelde entsagt. Nach Art altersuntüchtiger Krieger erschrecken sie mit grimmiger technischer Rüstung nur noch den Mittelklassen-Schüler an unseren Konservatorien.

de Bériot

In den Konzerten von Vieuxtemps, de Bériots

grossem Schüler, erhalten wir „une édition de luxe“, eine illustrierte Prachtausgabe von des älteren Meisters Schöpfungen. Kühne Passagen in verminderten Septimen-Akkorden, Melodien in Sexten und Oktaven, atemraubende Staccato-Läufe etc. wechseln hier mit einer herzergreifenden Kantilene ab. Merkwürdigerweise nur wird das Herz nicht davon ergriffen. Vieuxtemps' Musik ist im innersten Grunde kalt, obwohl sie voller Wärme scheint. Sie entbehrt vor allem der Naivität, der Einfachheit und Aufrichtigkeit. Am glücklichsten, weil am meisten in seinem Elemente, ist der Komponist in Stücken, wie der letzte Satz seines Edur-Konzertes, wo es buchstäblich sprüht von Staccati, Sautillé etc., oder in der Form der Fantasie, wie in seiner Ballade und Polonaise, fantaisie caprice u. a. Die Orchestration in diesen Konzerten ist jedoch nicht minder geschickt als die Behandlung der Solo-Stimme. Sie setzt die Passagen in das möglichst beste Licht. Daneben verhält sich das Orchester selten rein begleitend; das Bestreben nach thematisch interessanter Ausgestaltung, sowie andere Proben von der Musterkarte des guten Musikers treten überall mehr oder weniger bemerkbar zu Tage und tragen dazu bei, dem Vieuxtempschen Konzerte einen verdient hohen Platz unter seinesgleichen zu sichern. Es ist noch immer, wenn auch nicht so viel wie ehemals, das glänzende Schlachtross für den grossen Virtuosen. Ich sage den „grossen“ Virtuosen, den es erfordert eine gewisse Grösse des Stils, virtuose Pracht, wie sie Vieuxtemps selbst besass, um diesen Konzerten voll gerecht zu werden.

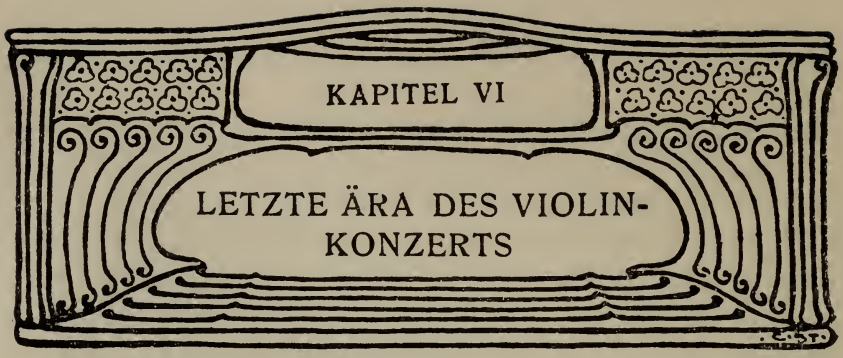
Wenn wir das Konzert in ungarischer Weise von Joachim (eins der schwierigsten Werke in der

Violinlitteratur) ausnehmen, worin der Meister dem Virtuosentum die freundschaftliche Rechte reicht, während er mit der linken an den Klassikern festhält, so ist nur Wieniawski mit der feurigen Willkür und Frische seines Talentes imstande gewesen, die wohlbewährte Form des Virtuosen-Konzertes entsprechend zu füllen. Sein zweites Konzert in d-moll wartet noch immer auf einen würdigen Nachfolger. Es ist das letzte Virtuosenkonzert und gleichzeitig eins der besten.

Wieniawski

Was Alard, Léonard, Bazzini, Prume und andere uns gegeben haben, sind nur, allgemein gesprochen, schwächere Produkte in der de Bériot-Konzertform. Sie stellen ungefähr dieselben, oder (in Bazzini's Falle z. B.) etwas grössere technische Anforderungen an den Spieler. Die meisten derselben verschwinden mehr und mehr oder sind bereits von unseren Konzertprogrammen verschwunden, zusammen mit den zahllosen Fantasien derselben Entstehungszeit. Selbst Davids Konzerte, die breitere Umrisse und eine musikalischere Textur aufweisen und einst verdientermassen populär waren, haben mit ein oder zwei Ausnahmen dasselbe Schicksal geteilt.

David und andere



An der Seite des Virtuosen-Konzerts und unbekümmert um dieses aufgeweckten Bruders zeitweilige Erfolge, setzte unterdessen das klassische oder Viotti-Rode-Kreutzer- und Spohr-Konzert seinen Weg durchs 19. Jahrhundert fort. Es hielt zuerst vor dem Genius Beethovens, bis es dessen Segen empfangen hatte.

Beethoven

Des einzigen Meisters D-dur-Konzert*) — oder vielmehr 10. Symphonie mit obligater Violine — ist und wird immer der Stolz der Geigerwelt sein. Ihm fügte Mendelssohn in glücklichster Stunde sein fast ebenso schönes, wenn auch nicht gleich grossartiges, E-moll-Konzert**) hinzu. Davon zu sprechen scheint überflüssig; — es ist ein Meisterwerk, wie es selbst einem gottbegnadeten Komponisten nur einmal im Leben gelingt. Oder könnte man sich ein anderes, ein zweites, ihm in Vollendung gleichendes von Mendelssohn vorstellen? Es ist als ob man den Lenz bitten wollte, zweimal zu blühn. Ja, wie schön ist dieses Konzert; wie hinreissend und unbeschreiblich schön muss es jener Zuhörerschaft vorgekommen sein, welche eines Abends im Winter 1845

Mendelssohn

*) Komponiert 1806 und Stephan von Breunig gewidmet, aber für Clement, einen geschätzten Violinisten der Zeit, geschrieben und von demselben zum ersten Male am 23. Dezember 1806 in Wien öffentlich gespielt.

**) David gewidmet.

den kleinen Saal im alten Leipziger Gewandhause füllte und dasselbe zum ersten Male, von David gespielt, unter der Direktion des Komponisten hörte. Ah, man könnte fast wünschen, es nie gehört zu haben, nur um es noch einmal zum ersten Male zu hören.

Indem wir uns unserer eignen Zeit und den jüngsten Phasen im Leben des Konzertes nähern, finden wir zunächst, wie Max Bruch mit seltener Hingabe an die Violine (denn er ist selbst nicht Violinist) das — soll ich sagen — Beste seines Talents der Bereicherung des Geiger-Repertoires hat zugute kommen lassen. Er schrieb drei Konzerte neben einer ausgedehnten Fantasie in Konzertform über schottische Weisen und mehrere andere kürzere Werke für die Violine. Das erste Konzert in G-moll rivalisiert mit dem Mendelssohnschen in Beliebtheit, so durchgehend künstlerisch, so edel empfunden, vollendet, ursprünglich und dankbar für den Spieler ist es. Die späteren Werke lassen leider — allgemein gesprochen — nach der Seite der Originalität, Natürlichkeit und rhythmischen Anmut zu wünschen übrig und haben nicht den ungeteilten Beifall des ersten Konzerts gefunden. Der Meister bewegt sich, wenn man so sagen darf, in seiner Musik (Solostimme und Orchester) zu viel vierspännig, d. h. mit vollem, schwer lenkbarem instrumentalem Geschirre. Es ist schade, dass er nicht mit dem Mendelssohn-Konzerte als Vorbild etwas von dieser gediegnen Fülle der leicht beschwingteren Grazie geopfert hat.

Max Bruch

Das direkte Gegenteil zu Bruch, d. i. voll pikanter Rhythmen und anderer überraschender Feinheiten und Niedlichkeiten sind Saint-Saëns Beiträge zur Violin-

Saint-Saëns Lalo und Benj. Godard

literatur, unter welchen das vierte, das H-moll-Konzert, und das Rondo capriccioso hervorstechen. Sie haben etwas von dem Vieuxtempsschen Geistesblühen auf einen musikalisch fruchtbareren, reichgedüngten Boden verpflanzt. In ihrer Berechnung auf äusserlichen Effekt bei geistreicher und zugleich gediegener Arbeit sind sie musterhaft. Aber grosses kompositorisches Wissen und Können, Geschicklichkeit und Geist sind noch nicht Genie; und die Musik dieser Konzerte zeigt dies, trotz mancher frappanter Züge und der unvergleichlichen Behandlung des begleitenden Orchesters, welches die Solostimme hervorhebt wie eine geschliffene, polierte Spiegelscheibe die schöne Gestalt einer eleganten Dame. Beliebt bei Geigern sind auch Eduard Lalos „Symphonie espagnole“ und Benjamin Godards „Concert romantique“. Beide, namentlich das letztere, besitzen manche individuelle, der Natur des Instruments glücklich angepasste Züge.

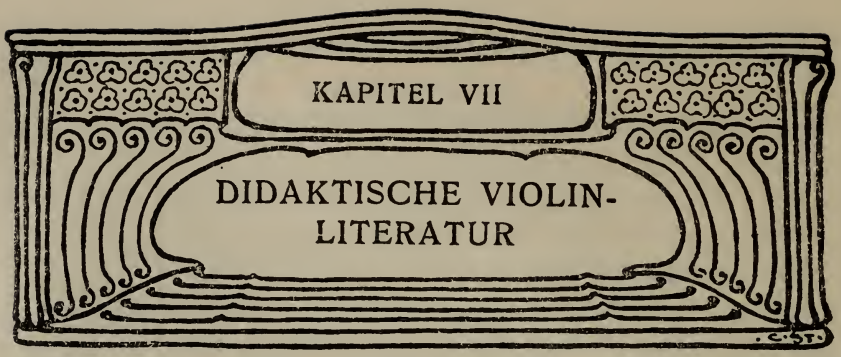
Raff, Rubinstein und Goldmark

Mit Übergehung der Violinkonzerte von Raff (2), Goldmark (1), Rubinstein (1) und Dvorak (1), welche nicht gerade zu den besten oder besonders frisch erfundenen Werken dieser Meister gehören und deshalb vielleicht keine grosse Verbreitung gefunden haben, da auch ihr Effekt in keinem rechten Verhältnisse zu den darin gebotenen Schwierigkeiten steht, erreichen wir endlich mit Brahms op. 77 und Tschaikowskis op. 35 die letzten bedeutsamen Erscheinungen auf dem Gebiete des Violinkonzerts. Ja — vielleicht sind sie die bedeutsamsten nach Beethovens und Mendelssohns Konzerten. Trotzdem, und mit aller gebührenden Hochachtung und Ver-

Brahms und Tschaikowski

ehrung für das Genie der beiden Meister, die sie uns geschenkt haben — wenn dieselben herrlichen Meister (und die oben erwähnten dazu) etwas weniger volltönend im Orchester geredet hätten, würden es ihnen die Solo-Geiger gewiss nicht übel nehmen; und noch weniger die Solo-Geigen. — Arme Dinger! Wie sie mitunter ächzen und stöhnen, schaben, kratzen, quieken in dem Bemühen, ihre zarten Stimmchen in dem furchtbaren Drang- und Schlachtgewühl des Orchesters vernehmbar zu machen!

Der Geiger streicht die Geige fester,
Er streicht sie über die Natur; —
Umsonst. Durchs rauschende Orchester
Hört man ihn nicht; man sieht sein Streichen nur.



Wir verlassen nun das Violinkonzert in seiner letzten Glorie, um noch einmal ins 18. Jahrhundert zurückzutreten und andere, bescheidenere Fäden aufzunehmen. Durch Geminiani (1740) und Leopold Mozart (1756) erhielt die Geigerwelt, wie wir gesehen haben, die ersten systematisch geordneten Violinschulen; die eine auf Corellis Lehre, die andere auf den Traditionen der frühen Mannheimer Schule fussend.

Das Studienmaterial in beiden war jedoch gering, ganz ungenügend in der Tat für eine richtige technische Ausbildung des Schülers, welche letzterer um so dringender benötigte, je mehr der allgemeine Stand der Violintechnik sich hob und die Schwierigkeiten in den Violinkompositionen zunahmen.

So finden wir denn das bis dahin brach gelegene Feld der didaktischen Violinliteratur, die Etude ohne Begleitung, die Finger-, Bogen- und Phrasierungsstudie, kultiviert. Vielleicht ist dies der von Geigern am allgemeinsten und am glücklichsten gepflegte Zweig der Violinkomposition gewesen. Ohne durch Rücksichtnahme auf eine Begleitung oder auf eine unnachgiebige, strengere Form — in der nur die Talentierteren und besser Geschulten sich wohl und zu Hause fühlen konnten — beengt zu sein, vermochte der Komponist von Etuden seiner Vorliebe, seinem Stile und seiner technischen Eigenart nachzuhängen. Das Resultat war jener Reichtum an Studien, Etuden, Capricen etc. jeden Stiles und Genres, jeden Grades

und jeder Qualität, der im Laufe der Zeit sich angehäuft hat und heute die technischen Berge bildet, welche der Schüler erklettern muss, ehe er in das jenseitige Tal der Vollendung hinabzusteigen hoffen darf.

Ein langer Weg

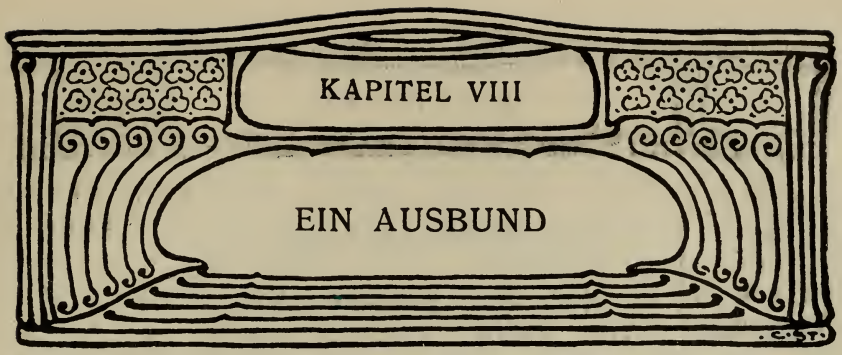
Von der lang hingestreckten Ebene dieser oder jener Elementarmethode bis zu den angenehmen Vorhügeln von Mazas oder anderen Etuden, und von da — über die stattliche Kette von Kreutzers „zweiundvierzig", Fiorillos „sechsunddreissig" und Rodes „vierundzwanzig" und immer höher hinauf, zu den öden, unwirtlichen Höhen von Gaviniés „Matinées" — an Abgründen von Nervenermattung, sonnenlosen Schlünden der Entmutigung vorüber — immer weiter hinauf, bis die pfadlosen Gletscher von Paganinis Capricen und die höchsten Schneeregionen der Fugen von Bach erreicht und glücklich passiert sind — welch ein langer, langer Weg für den heutigen Schüler! — Glücklicherweise ahnt er davon nichts, wenn er auf diese seine technische Reise zieht; jungen und begierigen Augen scheinen ja die fernen Berge, die im Morgengold der Hoffnung ihnen entgegenstrahlen, immer nahe und leicht erreichbar.

Der letzte Beitrag

Der letzte und in seiner Art bewundernswerte Beitrag zur didaktischen Violinliteratur — eine Art St. Gotthardt oder Mont-Cenis Tunnel — sind die Werke von Ot. Sevcik, dem Lehrer unserer jüngsten Geigenberühmtheiten, Jan Kubelik, Kocian und Marie Hall. Wer diesen Werken eine genaue und vorurteilslose Durchsicht gönnt, muss zu der Überzeugung gelangen, dass hier ein Meister-Sinn und -Wille alle Tiefen der Violindidaktik ergründet hat. Eine ganze darwinsche Welt

Auch lang und mühsam

von Finger- und Bogenentwicklung tut sich dem Schüler auf. Nichts fehlt hier von den ersten Bewegungs-Versuchsformen für einen Finger bis zur höchsten, virtuosen Ausbildung des technischen Organismus. Falls nicht ein anderer nächstens mit einer neuen Art von Ballon- oder Flugmaschinen-Methode kommt, um Fiedelschüler bequemer und schneller ins gelobte Land zu tragen, so dürften O. Sevciks Werke gewiss bestimmt sein, manchen Wanderer zukünftig dahin zu befördern. Aber für gutes Schuhzeug (Geduld) muss er sorgen, denn der Weg, fürchte ich, ist nicht minder lang und mühsam als über die Berge.



Die Violinkomposition im Sonntagsstaat, die Sonate und das Konzert, und die Violinkomposition im Hauskleide, die Methode und Etude, haben wir auf ihrem Marsche durchs 18. und 19. Jahrhundert begleitet; doch in deren Gesellschaft, etwas nonchalant, kam noch ein Drittes, eine Art Bruder Tunichtgut: das „Charakter- und Fantasiestück“ für Violine.

Es war das älteste des Geschlechts; wer weiss, wo und wann erstanden, vielleicht im Zelte eines Minstrels, als die Kreuzung eines Tanzes und eines Chanson. Jean Charmillon würde uns zweifellos mehr davon erzählen können, aber ihn wollen wir in Frieden schlafen lassen. Seit den Tagen, wo es Katergejaule, Hundegebell und Hennengegacker nachahmte, brachte es viele Varietäten hervor. Nicht nur Lolli, Woldemar und Jarnowic, sondern auch Fränzl, Lamotte, Lafont, kurz jeder reisende Virtuose umarmte es mit Inbrunst. Es war nach der Etüde (welche im besten Falle doch nur für die geduldigen Wände der Studierstube taugte) die zusagendste Kompositionsform für den komponierenden Violinisten, bei dem schöpferischer Instinkt und Talent nicht gleichen Schritt mit seiner technischen Ausrüstung und seinem Ehrgeiz hielten.

Das älteste des Geschlechts

Es war elastisch wie Gummi; es lies sich nach jeder Richtung hin ziehen und strecken, von einer blossen Anhäufung von Läufen und Trillern à la

Sehr anbequemend

Lolli bis zu einer wohlausgestatteten Fantasie oder einer hübschen „Romanze et Rondeau“ à la Jarnowic. Und als es gar das paradiesische Stadium des „Air Varié“ erreicht hatte, wurde es über die Massen fruchtbar.

Das Air Varié

Ich brauche dem Leser nicht vom „Air Varié“ zu erzählen. Seine Beliebtheit zu einer Zeit kann nur mit der gewisser Präparate am heutigen Tage verglichen werden. Es überschwemmte die Konzertsäle. Die Grossen und die Kleinen, alle machten ihrer Schreiblust in Variationen Luft. Paganini richtete seine technischen Teufel, die Pizzicati, Flageoletts, Arpeggien in diesen bequemen Behausungen ein; Ernst seine Gnomen und Feen; und de Bériot, Vieuxtemps, Bazzini, David, Léonard, Wieniawski u. a. folgten ihrem Beispiele, jeder nach seiner Art und seinem Können.

Das Air Varié ist heute so gut wie tot. Es starb an den Folgen der Ausschweifung, aber es liess uns seinen Vorfahren, das Charakter- und Fantasiestück.

Das Fantasiestück

Ja, das besitzen wir noch. Unter hundert verschiedenen Namen und in hundert verschiedenen Formen und Arten lebt es auf den Listen unserer musikalischen Verleger, im Laden des Musikalienhändlers, in der Studienmappe des Schülers, in der Reisetasche des Virtuosen wie in den Herzen der Musikbeflissenen und Liebhaber.

Ohne Frage sollte doch die Form, in welcher Schumann, Chopin, Henselt, Stephen Heller u. a. m. fast ihr Bestes oder doch ihr innerstes, eigenstes Selbst

auf dem Klavier gegeben haben — die Form des Charakter- und Phantasiestücks meine ich — auch der Natur der Geige ganz besonders zusagen, aber leider — nichts beweist die klägliche, heutzutage auf dem Gebiete der Violinkomposition herrschende Sterilität klarer und peinlicher, als die qualitative (nicht quantitative) Ausbeute in kleinen Violinstücken. Was bekommen wir? Ist es nicht das Charakterstück ohne Charakter, das Phantasiestück ohne Phantasie? Musikalischer Aufwasch zumeist, der pädagogischen Zwecken oder der Anregung geschäftsbedachter Verleger entsprungen sein mag, aber nichts, das mit dem heiligen Ruf der Musen zu tun hat.

Das heutige kleine Violinstück

Das klingt hart. Aber schauen wir uns z. B. die Programme unserer Violinkünstler an. Haben die letzteren nicht — allgemein gesprochen — während der letzten zwanzig oder mehr Jahre dieselben alten effektvollen Stücke heruntergegeigt, gerade wie die Konzerte von Beethoven, Mendelssohn und Bruch vielleicht mit einer gelegentlichen Anleihe bei einem alten italienischen Meister? Die Kompositionen von Paganini, Ernst, Vieuxtemps und Wieniawski tun noch immer ihre Dienste; und selbst deren Airs Variés werden (vom Rezensenten mit einem Stossseufzer) gelitten, weil nichts anderes ihre Stelle auszufüllen vermag.

Warum diese Unfruchtbarkeit

Was ist die Ursache dieser Unfruchtbarkeit? Ist das Talent für die Komposition unter den Geigern ausgestorben? Ist der Teufelshuf, jene Erbschaft Paganinis Schuld daran? Meiden die edlen Musen ein Geigergeschlecht, das zufrieden ist, das enorme Gewicht heutiger Technik ohne Murren zu schultern? Ist auf

diesem Altare der Technik das Bessere, das Kostbarere geopfert worden? Hat der moderne Violinist für nichts anderes Zeit, als seine Finger zu drillen und seine schweren Soli auswendig zu lernen, wenn er nicht dabei ist, sein tägliches Brot mit Spielen und Unterrichtgeben zu verdienen? Seit der Zeit Mendelssohns und Davids (die wenigen Ausnahmen zählen nicht), hat er es seinem Brudermusiker, dem Pianistenkomponisten und Kapellmeister überlassen, Violinkonzerte für ihn zu schreiben, während er auf seiner Fiedel übte. Es war nicht so einst, in den Tagen Viottis und Rodes.

Eine uninteressante Zeit

Ich glaube, dass trotz der Kubeliks und Kreislers, deren Triumphe von allen Seiten in unsere Ohren tönen, unsere Zeit von einer geigenden Nachwelt als eine recht uninteressante und unproduktive bezeichnet werden wird. Wird die nächste Zukunft die Versäumnis der Gegenwart nachzuholen imstande sein? — Hoffen wir es! — Nötig ist vielleicht nicht so sehr ein neuer Viotti, der klassische Konzerte schreiben kann, ein Vieuxtemps, Bruch, Brahms oder ein Tschaikowski, der die Geige wie eine Zitrone presst, um so viel Ton als möglich aus ihr, seines Orchesters wegen, zu bekommen. Nein, die Geigerwelt wartet, glaube ich, auf ihren Chopin. Sie wartet auf den Mann und Meister, der den Zauberschlüssel besitzt, bislang noch unerforschte Regionen der Schönheit und Poesie der Geige zu erschliessen.

Der Chopin der Geige

Ich bin überzeugt, das letzte Wort in der Violinkomposition ist noch nicht gesprochen worden. Es gibt noch ungehobene Schätze in dem wundervollen Schatzkästlein, der Violine. Selbst die Konzerte von

Beethoven und Mendelssohn und die von Spohr, Ernst, Vieuxtemps geben uns, jedes in seiner Weise, nur einen unvollständigen Begriff von dem Reichtume, der auf diesen Chopin der Geige wartet, um gehoben zu werden.

Kein Kapellmeister wird es sein, kein komponierender Pianist, der Symphonien und Kammermusik schreibt und zur Abwechslung auch einmal für die Geige: Es wird ein Geiger sein, wie in den Tagen Tartinis; ein Geiger mit Leib und Seele, der für die Geige lebt und schafft, der sie mit jener grossen, reinen Liebe liebt, welche die Mutter echten künstlerischen Schaffens ist. Was er uns auch schenken mag, ob ein Konzert, eine Phantasie oder ein Lied ohne Worte, es wird ein Werk der Schönheit sein, der Natur des Instrumentes angepasst, ihr entstiegen, wie Duft der Blume entsteigt. Es wird kein sich lang hinwindendes Konzert im alten orthodoxen Stile sein, denn der Ton der Geige ist wie das Parfüm gewisser Blumen, zu exquisit um ein Zuviel davon vertragen zu können. Und ein Zuviel, wer kann es leugnen, bekommen wir in den meisten modernen Konzerten. Im Verhältnisse zu der berauschenden Süssigkeit, mit der der Geigenton auf das menschliche Gemüt einwirkt, ermüdet er auch schneller, und ist in der Beziehung ganz und gar verschieden vom Tone des Klaviers.

Ich glaube auch nicht, dass das letzte Wort in bezug auf die Begleitung der Violine gesagt worden ist. Vielleicht wird das Letzte darin nicht unähnlich dem Ersten sein; ich meine, es wird eine Rückkehr zur Einfachheit, Durchsichtigkeit, zu ursprünglichen, vielleicht verfeinerten Wirkungen bedeuten und darin

Noch nicht das letzte Wort

dem Golde gleichen, das den Läuterungsprozess des Feuers durchgemacht hat. Ist dieses Kämpfen mit Unmöglichkeiten, wie wir es in dem modernen Konzerte beobachten können, in der Natur des zarten Instrumentes? Man denke nur an dieselbe Violine in ihrer ureignen Welt, unter ihresgleichen, d. i. im Streichquartett; singt sie nicht da am süssesten und herzbewegendsten?

Wir haben uns an die Begleitung des Pianofortes gewöhnt, obgleich absolut keine wirkliche Sympathie, keine Verwandschaft zwischen den beiden Instrumenten besteht und ihre Vereinigung deshalb eine Art akustischen Zwang bedeutet. Vielleicht, weil „les extrêmes se touchent", besitzt diese Kombination ihren eignen, fortdauernden Reiz für unsere modernen Ohren; aber wer möchte behaupten, dass nicht eines Tages ein Grosser erscheinen kann, der die Welt vom Besserklingen einer anderen Zusammenstellung überzeugt?

Sollten wir etwa hinsichtlich der Begleitung für die Geige ein wenig zu hastig gewesen sein, indem wir das alte Hammerklavier, das Spinett und verwandte Instrumente für den Konzertflügel über Bord warfen? Vielleicht gibt es noch Perlen unter den akustischen Wirkungen, die unsere Urgrossväter und Urgrossmütter entzückten.

Hoffen wir denn auf diesen Chopin der Geige! Am Ende hat der Genius der Violine — der Engel mit dem Fiedelbogen — ihn schon, während ich schreibe, auserkoren und beugt sich nun über eine kleine Gestalt in einer kleinen Wiege, irgendwo im Lande — möchte es Deutschland sein! — und flüstert prophetisch ihr zu: „Sei gut, sei still, mein Sohn — Du sollst einst der Chopin der Geige werden."

So bin ich nun am Ende der mir gestellten Aufgabe, „Von der Violine“ zu erzählen, angekommen. Fast könnte ich wünschen, dass die Aufgabe noch ungelöst vor mir läge, um von neuem ihre Lösung zu versuchen. Wieviel mehr hätte ich sagen mögen und wieviel mehr hätte ich sagen sollen! Aber vielleicht vergisst der freundliche Leser nicht, dass der Gegenstand sehr reichhaltig ist, fast zu reich, um sich in Kürze nur irgend erschöpfend fassen zu lassen. Er mag bemerkt haben, dass der Betrachtung der früheren Entwicklungsstadien der Violinkunst, verglichen mit der späterer Phasen, verhältnismässig viel mehr Raum gewidmet ist, und er mag die Unterdrückung aller biographischen Notizen über bekannte und interessante Persönlichkeiten der späteren Perioden bedauern. Aber zu meiner Rechtfertigung will ich entgegnen, dass ich — bei der Reichhaltigkeit der Materie gezwungen, Details, wenn auch noch so interessante, für allgemeine Tatsachen zu opfern, — es vorzog da auszulassen, wo solches Auslassen am wenigsten die richtige Wertschätzung und das Verständnis des Ganzen beeinträchtigte. Persönlichkeiten in den früheren Entwicklungsstadien der Kunst waren gleichbedeutend mit Epochen. Die Corelli, Tartini, Viotti, Paganini, Spohr, deren Wirken ich eingehend behandelte, waren die grossen Ecksteine der fortschreitenden Entwicklung; in den späteren Stadien versanken einzelne Persönlichkeiten mehr und mehr

in der Ausdehnung des Ganzen, oder sie hoben sich nur gleich Vorsprüngen von einer glatten Fläche ab. Ausserdem, gleichwie Kindheit und Jugend stärker und in lieblicheren Akzenten als das reife Mannesalter zu der Einbildungskraft redet, so spricht auch die durch jene grossen alten italienischen Meister repräsentierte Jugend der Violinkunst unwillkürlich wärmer an. Jene alten Meister lebten mit ihrer jungen Kunst, wenn ich so sagen soll, in einem fortdauernden Brautstande mit seinen süssen Heimlichkeiten und Seligkeiten, seinen unverhofften Überraschungen und Entdeckungen, seinem beglückenden Verstecken-Spiel von Wunsch und Erfüllung. Die späteren Perioden gleichen mehr dem Ehestand von langer Dauer; sei er auch ein befriedigender und beglückender, mögen sich manche der süssen Erwartungen und Illusionen auch erfüllt haben: der Reiz des Ersten, des Neuen ist verschwunden! Man stelle sich die Aufregung und das Hochgefühl dessen vor, der zuerst entdeckte, dass mittels eines gewissen Geschicklichkeitskniffes mit einer kleinen Handgelenkbewegung seiner Geige durch den Bogen ganze Kaskaden perlender Arpeggien zu entlocken waren; oder das Glücksempfinden dessen, dem es zuerst gelang, zwanzig bis dreissig Noten in einem Bogenstrich staccato, so leicht und klar wie Perlen von einer Schnur rollend, abzustossen; oder man vergegenwärtige sich das mit Erstaunen gemischte Entzücken dessen, der einen ersten Blick in das plötzlich aufgeschlossene, wundersame, ungeträumte Reich der künstlichen Flageolett-Töne warf! —

Unsere ausführlichen, beständig verbesserten Unterrichtswerke lassen uns keinen Raum mehr für neue Entdeckungen übrig; sie sind wie Seekarten,

an deren Hand der Seefahrer sicher über pfad- und abgrundlose Tiefen gleitet.

Schulen haben ihre frühere Bedeutung verloren. Grosse Konservatorien mit Dutzenden von sorgfältig und vielseitig gebildeten Lehrern haben verallgemeinert, was einst das kostbare, treugehütete Besitztum weniger war; sie senden jährlich eine Schar von Kunstjüngern aus, die oft geschickter sind als mancher „Stern“ der alten Zeit.

Es mag mir auch zum Fehler angerechnet werden, dass ich dem mittelalterlichen Fiedler und seinem bescheidenen Instrumente so viel Raum gönnte. — Vielleicht verdient er's nicht; aber würde der Leser dem Erzähler ernstlich zürnen wollen, wenn letzterer ein wenig Partei für den oder jenen seiner Helden ergreift? Und der Spielmann war der geringsten einer. So empfehle ich diese Blätter der Nachsicht des Lesers. Nur „von der Violine“ wollte ich ja erzählen. Der welcher mehr sucht, wird das Gesuchte in einschlagenden Spezialwerken finden, an denen kein Mangel ist.

Wenn dieses mein Werk die Liebe für die teure Geige verbreiten hilft, dann ist es nicht umsonst geschrieben.

ANHANG

ANHANG A

ÜBER DEN NAMEN „FIEDEL“ U. S. W.

Obwohl sich die zwei Hauptformen oder -arten von Bogeninstrumenten im Mittelalter ziemlich klar unterschieden, so sind doch die Namen, welche zu verschiedenen Zeiten von Schreibern und Chronisten diesen und jenen Typen beider Arten gegeben wurden, recht irreführend. Es ist in der Tat schwierig, einen Weg durch das Labyrinth von scheinbar gleichbedeutenden Ausdrücken zu finden. Wir sehen die Bezeichnung Fiedel, Fiethel, Fidula, Vedel, fiddle, Viedel, Crowd, crŵth, Geige, gigue, viol, vielle; selbst lira, rotta, crotta, rote etc. manchmal auf ein Instrument der Rebec-, manchmal auf eins der Fiedel- oder frühen Violenart angewendet. In vielen Fällen lagen Jahrhunderte zwischen der wirklichen Existenz eines Instruments und der Zeit, wenn der Name von diesem oder jenem Schreiber einem anderen (ähnlichen), zu derselben Familie gehörigen, beigelegt wurde. Daher die Verwirrung. Die ersten wirklichen Musikschriftsteller, Virdung, Judenkünig, Gerle und Agricola erscheinen erst mit dem Anfang des 16. Jahrhunderts.

Einige moderne Musikhistoriker haben demzufolge ingeniöse Schlüsse aus der auffallenden Ähnlichkeit des Wortes Fiedel mit dem lateinischen fides, fidula (?) und dem provençalischen fideille gezogen, mit der Absicht, den Ursprung der Geige von der Lyra und dem Monochord (beides griechisch-römische Instrumente) abzuleiten. Der Verfasser in Sir George

Groves Musical Dictionary bemerkt z. B. „giren the lyre and the monochord the violin was bound to be the result“. Man wundert sich nur, warum das Resultat nicht schon in den Zeiten der Griechen kam. Natürlich mögen beide Instrumente zu der Bildung der Fiedelform indirekt mit beigetragen haben, aber darüber hinaus beweist die unleugbare Verwandschaft der oben erwähnten Worte nichts. Keiner dieser Verfasser legt dem meiner Meinung nach wichtigsten Punkte, dem Dinge, an dem die ganze Existenz des Geigengeschlechts hängt, dem Bogen genug Gewicht bei. Wo kam der her, — „given the lyra and the monochord“? Die Antwort ist, aus dem Osten, wo er seit Jahrhunderten oder Jahrtausenden existierte; und da der Bogen nicht wohl allein und von selbst daher kommen konnte, musste er in Gesellschaft eines oder verschiedener, ihm entsprechender Instrumente kommen, ganz unabhängig von Lyra und Monochord. Wie willkürlich und irreführend die Namen sind, welche Chronisten (Mönche) Instrumenten beilegten, erhellt aus Ottfried von Weissenburgs (9. Jahrhundert) „Liber Evangeliorum“, worin er die zwei angeblich damals existierenden Bogeninstrumente fidula und lira nennt. Nach der Abbildung von Martin Gerbert hat diese lira gar nichts mit der griechischen und römischen Lyra, wohl aber sehr viel mit den orientalischen Rebabs gemein. Lateinisch war die Gesprächs- und Schreibsprache der Gebildeten, und fast nur die Mönche verstanden das Schreiben und schrieben auch gelegentlich über Musik. Ich glaube, dass das Wort Fiedel, Vedel oder Viedel (fidla) ebenso echt Urdeutsch (d. h. Germanisch, skandinavisch oder angelsächsisch), als fides lateinisch und fidula nur vermutlich lateinisch ist; und was das Wort fidelaer,

oder videlaer anlangt, so scheint mir sein teutonischer Ursprung viel plausibler, als eine Ableitung aus dem lateinischen fides.

Was war einfacher, als dass ein Römer oder ein Mönch auf Bekehrungswanderungen in heidnischen Landen, wenn er ein ihm bis dahin unbekanntes Instrument antraf, demselben einen Namen gab, den ähnliche Instrumente daheim trugen? Wurde das Wort fides von den Römern und lateinisch sprechenden Christen gezupften Saiteninstrumenten im allgemeinen beigelegt, wie man heute in England von „the strings" (alle Streichinstrumente im Orchester meinend) redet, so nannte unser Mönch vielleicht das neue Instrument, obwohl es mit einem Bogen gestrichen wurde, „fidula", oder er latinisierte das ursprüngliche teutonische oder skandinavische Wort dafür nach dem Klange und nannte es Vitula (siehe weiter unten). So will mir auch das provençalische fideille vielmehr wie eine französierte (Spielmanns Alt-Französisch) Aussprache und Verballhornisierung von Fiedel, als eine umständliche Ableitung von fidula (vitula) durch die Zwischenform fidi-cula vorkommen. Aber selbst wenn es wäre, so würde fiedel, vedel doch das ursprüngliche Wort sein und darauf hindeuten, dass das Instrument nicht von lateinischer, sondern germanischer oder östlicher Herkunft ist.

Möglicherweise ist der Name ein indo-germanisches Idiom, wie viele andere, und Fiedel und fides sind durch das Band eines gemeinsamen Ursprungs an den Ufern des Indus verbunden.

Branzoli erwähnt in seinem „Manuale storicho del Violinista" einen gewissen Antiphor, Redner, Poet und Musiker, der im Jahre 352 ein mit einem Bogen gespieltes Instrument nach Rom gebracht

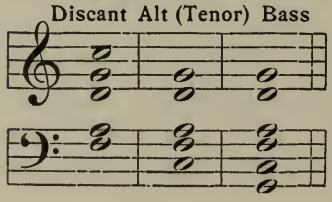
haben soll, welches er Vitula (viola) nannte; und Spieler der Vitula erhielten den Namen Vitulari. Branzoli gibt die Quelle dieser Information nicht an, aber der logische Schluss würde sein, dass die Vitula dieses Antiphor eine fremde Einführung war. Warum nicht aus einer nördlichen oder östlichen Provinz beheimatet? Und warum wurde sie nicht sogleich Fidula genannt? Meine Erklärung ist, dass Vitula mit Fiedel identisch im 4. Jahrhundert, und fidula oder Fidula Spielmanns-Latein einer viel späteren Zeit war.

Mittelalterliche Streichinstrumente

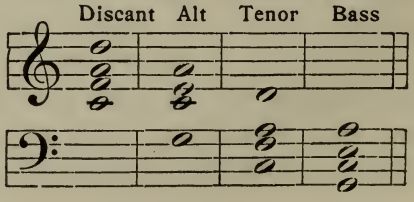
Martin Agricola führt in seiner „Musika Instrumentalis", erschienen im Jahre 1529 in Wittenberg, die folgenden zu seiner Zeit vorhandenen Streichinstrumente an:

1. Grosse Geigen (grosse Violen) mit Bünden. { Discantus, Altus, Tenor, Bassus } mit 4, 5 u. 6 Saiten
2. Kleine Geigen (kleine Violen) . . . desgl. mit 4 Saiten, mit Bünden.
3. Kleine Geigen (kleine gigues oder rebecs) ohne Bünde. { Discantus, Altus } mit 3 Saiten; Tenor; Bassus (meist ersetzt durch das Trumscheidt)

Stimmung der grossen Geigen, (grossen Violen)



der kleinen Geigen (kleinen Violen):



Hans Gerle macht in seiner „Musick Teutch“, veröffentlicht 1533 zu Nüremberg, einen ähnlichen Unterschied zwischen grossen Geigen mit Bünden und kleinen Geigen ohne Bünde.

Michael Prätorius teilt in seiner „Syntagma“, ein Jahrhundert später erschienen (1619), Bogeninstrumente des Geigengeschlechts im allgemeinen in zwei Klassen, nämlich Schenkel-(Bein)violen und Armviolen (viola da braccio) und teilt diese wieder ein in:

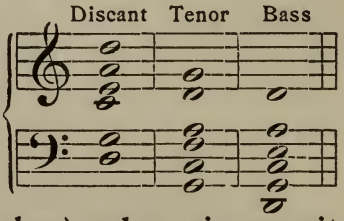
1. Sehr grosse Bassviolen.
2. Grosse Bassviolen oder Violen da gamba.
3. Kleine Violen da gamba von 5 verschiedenen Arten.
4. Tenor- (5 Saiten) und Alt- (3 und 4 Saiten) violen da gamba.
5. Discant-violen (Violettas) mit 3, 4, 5 oder 6 Saiten und in 4 Stimmungsarten.
6. Viola bastarda (gemischte Art) von verschiedener Grösse und Stimmung.
7. Violen da braccio (Armviolen) von verschiedenen Stimmungsarten.

In seinem „Theatrum Instrumentorum“, welches ein Jahr später (1620) in Wolfenbüttel erschien, haben wir die Geigenfamilie, wie wir sie heute kennen, vollständig.

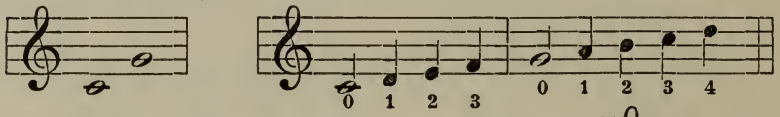
Ganassi del Fontego (Regola Rubertina, veröffentlicht 1542 in Venedig,) belehrt uns über die Stimmung der italienischen Violen jener Zeit. Dieselben hatten meist sechs Saiten und wurden in Quarten (mit einer grossen Terz in der Mitte, ähnlich daher wie Agricolas grosse Geigen) gestimmt. Es ist aber bemerkenswert, dass sie (die italienischen Violen) eine Quarte höher als die deutschen zur Zeit der Syntagma von Prätorius stehen. Sie müssen

infolgedessen heller, glänzender geklungen und mehr den zukünftigen Geigenton haben voraus ahnen lassen, als die deutschen Violen. Es ist dies, nebenbei bemerkt, ein nachträglicher Fingerzeig, dass Duiffoprugcars Aufenthalt in Italien fast eine Notwendigkeit für seine Entwicklung war.

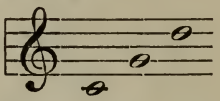
Stimmung der italienischen Violen in Ganassi del Fontegos Zeit:



Stimmung der Rebecca (rebec) oder gigue mit zwei Saiten im 13. Jahrhundert und Tonleiter in der ersten Lage:



Stimmung der dreisaitigen gigue:



Es ist interessant zu bemerken, dass nur die Rebecs in Quinten, wie die spätere Violine, gestimmt waren.

Zur Entwickelung des Bogens

Der Bogen aus Bambusholz hat sich bis heute in Indien in seinem uranfänglichen Zustande erhalten, d. h. die Haare sind ungeschickt an beiden Enden angebracht, und die Spannung ist permanent. Eine Verbesserung kam mit den Arabern, die zu irgend einer Zeit ihrem Bogen einen Kopf oder eine Spitze gaben, an dem die Haare befestigt waren, während sie am anderen Ende eine Art Frosch in

einem Schwalbenschwanz-Einschnitt der Stange hielt. In dieser Form wurde er wahrscheinlich im 8. Jahrhundert nach Spanien gebracht. Nach verschiedenen Modifikationen im Laufe des Mittelalters, wo wir Bögen kurz und lang, viel und wenig gekrümmt dargestellt finden, je nach dem Zwecke, dem sie dienten (oder der Form des Instrumentes entsprechend), begann die Stange im 16. Jahrhundert mehr und mehr die uns bekannte Gestalt anzunehmen. Manchmal erscheint sie fünfeckig, manchmal rund und wird dünner nach der Spitze zu. Im 17. Jahrhundert bei den von Corelli, Vivaldi und ihren Zeitgenossen benutzten Bögen wurden die verschiedenen Grade der Spannung (die wir mittels einer kleinen Schraube regulieren) durch eine Vorrichtung „crémaillère“ genannt, hervorgebracht. Es war ein Metallband in Kerben eingeteilt; eine am Frosch angebrachte bewegliche Schlinge aus Eisen- oder Messingdraht diente dazu, den Frosch in einer der Kerben festzuhalten, höher oder niedriger, je nach der vom Spieler gewünschten Spannung der Haare. Tartinis Bogen war etwas länger und daher spannfähiger und besser geeignet für die Ausführung verschiedenartiger Bogenstriche, Nuancen und anderer dynamischer Ausdrucksmittel, welche dieser Meister in seinem Spiele und seinen Kompositionen einführte.

Aber erst am Ende des 18. Jahrhunderts mit François Tourte, geb. in Paris 1747, erhielt der Geigenbogen seine letzte und seitdem unverändert und unverbessert gebliebene Gestalt. Es ist interessant, dass Viotti zuerst diesen neuen Bogen benutzte, und man fragt sich, ob er Teil an der Herstellung desselben durch Tourte hatte. Vielleicht regte er den ingeniösen Bogenmacher dazu an, und stand ihm mit

Rat und Tat bei; in jedem Falle erwarb er durch seinen berühmten „sweep of the whole bow“, zu dem der neue Tourte-Bogen sicherlich beitrug, für denselben sofortige allgemeine Beliebtheit. Die Tourte-Bögen sind noch immer die besten in der Welt, und man erstaunt über den unfehlbaren Instinkt oder Scharfsinn dieses Künstlers, der, gänzlich ohne bessere Erziehung, nicht imstande gewesen sein soll zu lesen und zu schreiben. Ihm danken wir auch die Erfindung der Schraube für die Regulierung der Haarspannung.

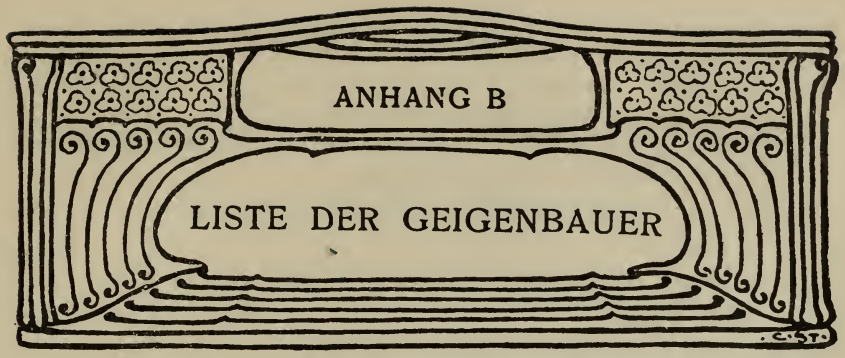
Teile einer Violine:

Alles aus Holz

Decke	2	Stücke	(manchmal 1)
Boden	2	„	(oft 1)
Zargen	6	„	
Blöcke innen	6	„	
Bänder „	12	„	
Balken „	1	„	
Äderchen	24	„	
Griffbrett	1	„	
Hals u. Schnecke	1	„	
Knöpfchen	1	„	
Untere Knöpfchen	1	„	57 Stücke

Fernere:

Saitenhalter	1	Stück	
Schleife	1	„	
Knopf für Saitenhalter	1	„	
Wirbel	4	„	
Saiten	4	„	
Steg	1	„	
Stimmstock	1	„	13 Stücke



Meister der Brescianer Schule

(meistens Nachahmer von Paolo Maggini)

Petrus Sanctus Maggini, vermutlich ein Verwandter (nicht ein Sohn) von Paolo
Antonio Mariani (1568—1620)*)
Savietta Budiani (1580—1610)
Matteo Bente (1580—1610)
Nella Raphael (1652—70)
Domenico Pasta (1700—30)
Gaetano Pasta (von Fétis unter die Nachahmer der Amatischule gerechnet)
Francesco Tortobello (1680) Florenz

Schüler und Nachahmer der Amati

(hauptsächlich von Nicolo Amati)

Giofredo Cappa, Schüler von Hieronymus und Antonio (1590—1640)
Ofredo Cappa, Sohn des vorigen (1640-88)
} Cremona und Saluzzo

*Francesco Ruggieri (1670—1725)
Giacinto Ruggieri (1690)
*Giov. Baptista Ruggieri (1666—75)
Vincenzio Ruggieri (1690—1730)
Acevo (1620)
Aegidius Barzellini (1670—1700)
Domenico Rogieri (1750)
Davido Camillio (1755)
} Cremona

*) Alle Daten bezeichnen nur die Zeit der Tätigkeit der Meister.

Giuliano (Schüler von Nicolo)
*Paolo Grancino (1665—90), Schüler von Nicolo
Giov. Bapt. Grancino (1690—1710), Sohn von Paolo
Giovanni Grancino (1696—1720)
Francesco Grancino
Mantagazza (1720)
*Carlo Antonio Testore (1700—30) folgte auch Joseph Guarnerius
} Mailand

*Florentus Florenus (1685—1715), Schüler von Nicolo
Felice Tononi (1730)
} Bologna

*Santo Seraphino (Venedig 1730—45), berühmter Meister
Paolo Albani (Palermo 1650), Schüler von Nicolo
Alexander Mezzadie (1690)
Dominicelli (1695—1715)
} Ferrara

Paulus Palma (Lucca 1760)
Matteo Albani (1660—1702)
David Techler (1685—1743)
Guido Tononi
} Rom

Paolo Castello (Genua 1750)
Antonius Gragnani (Livorno 1780—1800)
Joannes Celionatus (Turin 1734)
*Joannes Floreus Guidentus (Bologna 1740—80)
Carlo Brochi (Parma 1744)
Giuseppe Dominichino (Verona 1700)
Jacques Bocquay (1700—30), siehe die Geigenbaukunst in Frankreich
Altmann und andere (Geigenbauer in Deutschland)
Henry Jacobs (1690—1740), Cremona-Amsterdam

Schüler und Nachahmer Stradivaris

Schüler und deren Nachahmer

*Francesco und Omoboni Stradivari

*Carlo Bergonzi (1712—52). { Michelangelo Bergonzi (1730—50)
Nicolaus Bergonzi (1725—60)

*Lorenzo Guadagnini (Cremona 1695—1742). { *Joannes Battista Guadagnini, Vater und Sohn (Parma 1750—85)

*Alexander Gagliano (Neapel 1695—1730). { Nicolo Gagliano (1700—41)
Giuseppe Gagliano (1740—50)
Ferdinando „ (1740—1800)
Gennaro „ (1700—50)

*Francesco Gobetti (Venedig 1690—1720)

*Domenico Montagnana (Venedig 1700—50)
*Gregorio Montade (Cremona 1670—1730)
Tomaso Balestrieri (Mantua 1720—1750)
} Von manchen nur als Nachahmer Stradivaris angesehen

Nachahmer

Pietro della Costa, oder Caesta (Trevisa 1660—80)
Michael Angelo Garani (Bologna 1685—1715)
Carlo Giuseppe Testore (Cremona 1690—1710) ahmte auch Joseph Guarneri nach
*Giov. Baptista de Gabicellis (Florenz 1745—60)
Gaspard Assaloni (1690—1710)
Hans Mans (Neapel 1710—50)
Lucas Maler (1714—30)
Spirito Sursano (1714—20)
Francesco di Milano (1742)
*Camillus de Camile (Mantua 1720—50)

*Vincenso Panormo (1740)
*Carlo Ferdinando Landolfi (Mailand 1750—60)
Catena (Turin 1746)
*Giov. Battista Gabrielli (Florenz 1745—60)
Antonio Bagatella (1782)
Laurentius Storioni (1780—1804), der letzte Cremoneser Meister

Die mit einem Stern bezeichneten sind die vorzüglicheren unter den Meistern.

Verschiedene andere italienische Meister

Testator il Vecchio (Mailand 1560)
Joh. Baptista und Peter Jacob Rugger 17. Jahrhundert) } Brescia
Vettrini (1630), Mezzabotte (1720) }
Antonius Gouvernari (1601) }
Pietro Balestieri (1735) }
Giovanni Rudger (1650—1700) } Cremona
Francesco Ruger (1640) }
Sanzio Santo (1634) }
Nicolo Garani (Neapel)
Tomasso Circappa (Neapel 1730)
Alexander Zanti (Mantua 1765) folgte Petrus Guarnerius
Joh. Bapt. Lolio (1740)
Bartolomeo Christophori (1750—70)
Bartolomeo Obizi (Verona 1780)
Anselmo Bellosio (Venedig 1750—70)
Fr. Gofriller (Venedig, Anfang des 18. Jahrhunderts)
Renisto (1738)
Nicolo Gusetto (1738)
Nicolas Guletto (1790)
Petrus Joh. Montegratia (1780)

Französische, englische und deutsche Geigenbauer

Französische Meister:

Bourdat, Sebastian (Mirecourt 1620)
Castagnery, Jean Paul (Paris 1655—65)
Médard, Nicolaus (17. Jahrhundert)
Paul, Saint (17. Jahrhundert)
Niggel (Ende des 17. Jahrhunderts)
Médard, François (Paris 1710)
Féret (Paris 1710—70)
Despont, Antoine (Paris, Anfang des 18. Jahrhunderts)
Bocquay, Jacques (Paris 1700—30)
Vuillaume, John (Mirecourt, 1700—40)
Fr. Fenry (Paris, 1740—60)
De Comble, Ambroise (1730—60)
Gavinies (Paris, 1734)
Verron (Paris 1720—50)
Pierray, Claude (1725)
Chapuy, Augustinus (1750—65)
Guersan, Louis (1740—80)
Lupot, François (1758)
„ Nicolaus, Sohn des vorigen (geb. 1758, gest. 1824)
Fendt (Paris 1780)
Pique (Paris 1792)
Pons (Paris 1790)
Nicolas (Paris 1785—1810)
„ , D. und Joseph (1790—1850)
Claudot, Charles (Mirecourt)
David (Paris)
Vuillumae, J. B. (geb. 1799, gest. 1875)
„ N. F.
„ C. F. } (1820—75)
„ Sebastian

Gand, François (1802—40)
„ Michele (Mirecourt)
„ Guillaume (Paris)
„ Charles A. „
„ Eugène „ } (1815—66)
Chanot, François (1788—1824)
„ Georges (1830—83)
Modessier (Paris 1810)
Jaquot, Gharles (1830—75)
Bernadel (Paris 1830—70)
Miremont (Paris 1850—85)
Sylvestre (Lyon 1835)
Rambeaux (Paris 1840—60)
Simoutre, N. E. (Basel 1880)

Englische Meister

Raymann, Jacob (at ye Bell Yard, Southwark 1648)
Pamphilon, Edward (London 1660—80)
Norman, Barak (1688—1740)
Urquhardt (17. Jahrhundert)
Addison, William (1670)
Cole, Thomas (near Fetter Lane, Holborn, London 1690)
Cuthbert (17. Jahrhundert)
Banks, Benjamin (Salisbury 1727—85)
„ „ , Sohn des Vorigen (Salisbury 1754 bis 1820)
Kennedy, Alexander (1700—86)
„ John (1730), Thomas (1784—1810)
Barret, John (at the „Harp and Crown“, Piccadilly 1718)
Collier, Samuel (1775)
Collingwood, Joseph (1760)
Johnson, John (1750)

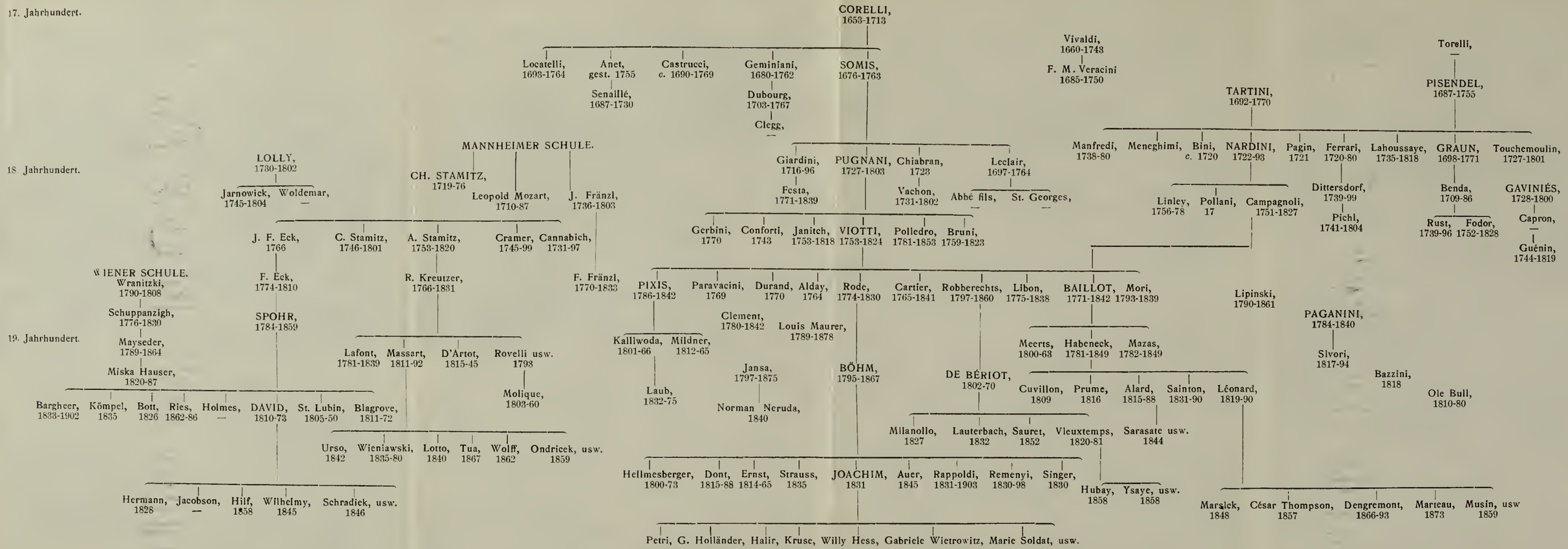
Jay, Henry (1750)
Thompson, Robert (St. Pauls Churchyard 1749)
Marshall, John (1750)
Wamsley, Peter („Golden Harp", Piccadilly)
Conway, William (1750)
Crowther, John (1760—1810)
Dickinson, Edward (1750)
Duke, Richard (Holborn 1768)
Betts, John (1755—1823)
Preston, John
Fendt, Bernard (1756)
„ B. Simon und Jacob (1815)
Dodd, Thomas (1760—99)
Forster, William, Vater, Sohn und Enkel (1739—1824)
Hare, Joseph
Morrison, John (1780—1822)
Hill, William (1741)
„ Joseph (1769)
„ „ und Lockey (1800—45).
„ William E. und Sons.

Deutsche Meister

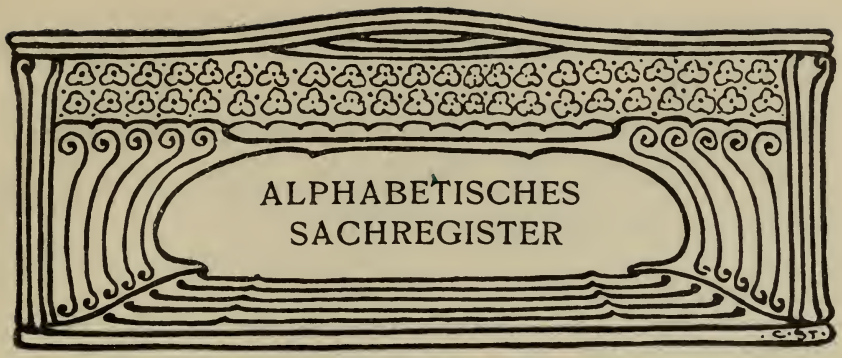
Stainer, Markus, Bruder von Jacobus (geb. 1628 gest. 1682)
Klotz Familie: Egidius, Matthias, Georg, Joseph, Sebastian (1660—1784)
Albani Matthias (Bozen 1621—70)
„ „ Sohn des Vorigen (1650—1709)
Kämbl, Joh. Andreas (München 1635)
Altsee, P. (München 1727)
Hornstainer, Matthias (Mittenwalde)
Knitl, Joseph, (Mittenwalde 1760)
Stadelmann, Daniel Achatius } (Wien 1714—44)
„ Joh. Joseph }

Vogler, Joh. Georg (Würzburg 1740)
Mayr, Andreas Ferdinand (Salzburg 1750)
Mayerhof, Andreas Ferdinand
Weiss, Jacob
Hunger, Chr. Fr. (Dresden 1740—1787)
Kolditz, J. Matthias (München 1740)
Altmann (Gotha, 18. Jahrhundert)
Christa, Joseph Paul (München 1730)
Jaug, (Dresden 18. Jahrhundert)
Schorn, Joh. (Innsbruck 18. Jahrhundert)
Eberle, J. N. (Prag 1750)
Scheinlein (1750)
Hassert (Eisenach 18. Jahrhundert)
Bachmann, Carl Ludwig (Berlin 1765)
Ernst, Franz Anton (Gotha 1760—80)
Laska, Joseph (Prag 1760—1800)
Fritche, Samuel (Leipzig 1770—90)
Ficker, Joh. Chr. (1760—95)
Hunger (Leipzig 1820)
Schmidt (Cassel 1800—25)
Bausch, Ludwig (Leipzig 1850)
Otto (Gotha)
Hammig, W. (Leipzig)
Riechers (Berlin); etc.

ANHANG C.—Violinistischer Stammbaum von Meistern und Schülern seit der Gründung der römischen Schule und einige unabhängige Gruppen von Geigern.



Wenn man zugibt, dass auch Kreutzer, indem er (ebenso wie Baillot) seine künstlerische Mannheit an dem Genie Viottis bildete, zum indirekten Schüler desselben wurde, und zugibt, dass Spohr ein indirekter Schüler Rodes war, dessen Stil er, wie er selbst bekennt, zu einer Zeit getreuer als irgendein anderer Geiger in Deutschland nachzuahmen verstand: so kann man in der Tat den violinistischen Stammbaum fast jedes bedeutenden lebenden Violinisten zu dem Gründer der römischen Schule zurückführen. Ich möchte nur bemerken, dass vielleicht etwas zu viel aus dieser Schulefrage gemacht wird. Ein grosses Talent mag wohl durch seine geigerische Erziehung (selten wird die erste Grundlage von einem grossen Meister gelegt) beeinflusst werden; in der Folge wird es doch seinen eigenen Weg verfolgen. Oder wie könnte man sich sonst die auffallende Verschiedenheit zwischen den Schülern desselben Meisters erklären? Kann man eine Parallele ziehen zwischen Wieniawski und Teresina Tua und zwischen der letzteren und Camilla Urso —, alle Schüler Massarts; oder zwischen Alard und Léonard (Habenecks Schüler), Vieuxtemps und Lauterbach (Schüler de Bériots); Miska Hauser und de Ahna (Schüler Mayseders) oder zwischen Joachim und Remenyi? So haben auch Schulen nicht so viel wie grosse Individualitäten die Entwicklung der Violinkunst seit Corellis und Tartinis Zeiten vorgestellt.



ABBÉ, fils, L' (Joseph B. S. Sérin), Anhang C
Abel, 256
Addison, William, 156, Anhang B
Agricola, Martin, 76 u. Anhang A
Ahna, de, Anhang C
Air Varié, Beliebtheit des, 324
Alard, Delphin, 273, 303, 315, Anhang C
Albani, Matthias & Sohn, 159, Anhang B
Alberghi, 208
Alday, le jeune, 268, Anhang C
Aldred, 155
Altmann, 159
Amati, Andreas, 100, 162, 188; Antonio, 102; Hieronymus, 102; Nicolo 102-103; Hieronymus, Sohn von Nicolo, 104; Schule der, 109, Anhang B
Amatis, das Wirken der, 106-108; Schüler und Nachahmer der, Anhang B
Ambrosius, 37
Anet, Baptiste, 195, 263, Anh. C
Arabia, Einfluss von, 23, 33, 35
Arezzo, Guido von, 65
Art of playing the violin, 196
Arte, l', del violino, 196
Arte, l' del arco, 205
Artot, Alexandre d', 273, Anhang C
Ashley, General, 285
Attila, 52
Aubert, Jaques, 264
Auer, Leopold, Anhang C
Aury, Antonio James, 286

BACH, Joh. Sebastian, 67, 80, 302; Konzerte von, 311; Ciaccona von, 298, 302
Bachmann, Carl Ludwig, 159, Anhang B
Baillot, Pierre Maria François de Sales, 213, 271-272, 273, 303; Anhang C
Baltzer, Thomas, 243, 283
Baltazerini, 188
Bande, la grande, la petite, 261, 262
Band, the kings, 262, 282
Banks, Benjamin, 156, Anhang B
Banister, John, und Sohn, 282
Barbella, 207
Barcevicz, Stanislaus, 278
Bargheer, 252, Anhang C
Barrington, Daines, 45
Barthélémon, Hypolite, 265
Bassani, Giov., 190, 199
Bazzini, Antonio, 239, 315, 324, Anhang C
Becker, Jean, 275
Beethoven, L. van, 67, 80, 268, 270; Violinconcert von, 316
Belgische Schule des Violinspiels, 268, 274; charakteristische Merkmale der, 275
Benda, Franz, 245, Anhang C
Bergonzi, Carlo, 134, 142, Anhang B; Nicolaus, 142; Michael Angelo, 142, Anhang B

Bériot, Charles de, 268, 274, 324; Konzerte von, 313
Berliner Hof, 245; Hof-Orchester, 242
Berthaume, Isidore, 266
Bertolotti, Gasparo (da Salo) 93
Bettlerleyer 72
Biber, Franz Heinrich, 243
Bini, Pasqualini, 207, Anhang C
Bitti, Martinello, 198
Blagrove, Henry, 252, 286, Anhang C
Blasius, Mathieu Frédéric, 266
Boccherini, 207
Bocquai, Jacques, 153, Anhang B
Bodini, Sebastiani, 230
Bogen, der, 14, 15, 16, 20, 21, 27, 33, 41, 45, 49, 52, 53, 183, 205, 224; Entwicklung des, Anhang A
Bogenführung, Kunst der, (Art of Violinbowing,) 276
Bogeninstrumente, indische, 21; erste europäische, 41; Fortschritt der, 68; Stimmung und Saitenzahl der, in den Werken Agricolas, Gerles, Praetorius' etc.; Anhang A
Boghera, Marchesa di, 212
Böhm, Joseph, 257, 258, Anh. C
Borghi, Ludivico 209
Borra, 209
Bott, Jean, Joseph, 252, 254, Anhang C
Boucher, Alexandre Jean, 223, 266
Brahms, Johannes, Violinkonzert von, 318
Branzoli, G., 44, 69, 70 etc.
Brescianer Geigenbauer, 90, 97-98, 106, 147, Anhang B
Bridgetower, 270, 286
Brodsky, A. 256, 278
Bruch, Max, Konzerte von, 317, 325
Bruni, Ant. Bartholomeo, 209, Anhang C
Bull, Ole, Bornemann, 278, Anhang C
Burney, Dr., 15
Busby, 61
Busetto, Joh. Marcus del, 100
Buxtehude, 296

CAMBINI, Giov. Giuseppe, 219
Campagnoli, Bartolomeo, 220
Canavasso, Giuseppe, 219
Cannabich, Christian, 246, Anhang C.
Cappriccio, Stravagante, 294
Capron, 265, Anhang C
Carissimi, 81
Carminati, 208
Carneval de Venice (Ernsts) 258
Carrodus, John T., 286
Cartier, Jean Baptiste, 268, 303, Anhang C
Castrucci, Pietro, 195, Anhang C
Celestino, Eligio, 220.
Chanot François, 153, Anhang B
Chiabran, Francesco, 208, Anh. C
Charmillion, Jean, 68, 70, 180, 182, 323
Christa, Paul, 159, Anhang B
Ciaccona von Bach, 298, 302 von Vitali, 190, 298
Clegg, John, 285, Anhang C
Clements, Franz, 316, Anhang C
Cole, Thomas, 156, Anhang B
Comble, Ambroise de, 153, Anhang B
Concert spirituel (Paris) 225, 265
Concerto da camera, 305; grosso, 305

Conestabile, G., 234
Conforti, Antonio, 209, Anhang C
Conservatoire (Paris), 265, Concerts du, 273
Conservatorium, in Leipzig, 255, in Prag, 247
Constantin, 263
Corelli, Arcangelo, 67, 179, 180, 190-194, 298-299, Anhang C; Schüler von, 195-196, Anh. C
Coutagne, Henry, 86
Cramer, Wilhelm, 246, 281, Anhang C
Cremona, 99, 109, 124, 142, 145, 152, 160, 170
Cremoneser Meister, 100-114, 124-152, 163, 166, Anhang B
Cröner, die Gebrüder, 247
Crowd 43
Crŵth, Welsh, 43, 45-48
Cuvillon, Jean Baptiste Phelémon de 273

DANCLA, Charles, 273
Dauvergne, Antoine, 264
David, Ferdinand, 252, 255, 303, 324, 326; Schüler von, 256, Konzerte von, 315
Demachi, Giuseppe, 219
Dengremont, Maurice, 275, Anhang C
Dido Abandonata, 301
Dittersdorf, Karl, 257, Anhang C
Dodd, Thomas, 156, Anhang B
Dont, Jacob, 257, Anhang C
Dresdener Hof, 240, 243, 244
Dubourg, Mathieu, 284, Anh. C
Dufay, 67, 75
Dufour, 250
Duiffoprugcar, Gasparo, 83-93, 100, 153, 162, 188
Duke, Richard, 156, Anhang B
Dumanoir, Guillaume, 263
Dunstable, 67, 75
Durand, August Frédéric, 268, Anhang C
Dvořák, Violinkonzert von, 318

EBERLE, J. N., 159, Anhang B
Eck, Joh. Friedr., 247; Franz, 247, 251, Anhang C
Engel, Carl, 42, 47.
Entwickelung der Violinkomposition, III. Teil, 293-328; Zur, des Bogens, 340
Ernst, Franz Anton, 159, Anh. B
Ernst, Heinrich Wilhelm, 257, 258, 277, 325, Anh. C; Konzert von, 313 und das Air varié, 324 f.,
Esser, Michael Ritter von, 248

FAHRENDE LEUTE, 39, 49 etc.
Falco, Francesco, 220
Farina, Carlo, 189, 240, 293, 295
Farinelli, 190
Fauvel, Joseph, 268
Faux bourdon, 186
Fayolle, 205, 218, 300
Ferrara, Bernardo, 220
Ferrari, Domenico, 206, 257, 304, Anh. C
Fétis, F. J., 17, 20, 47 etc.
Fidelaer (Fiedler), 56 etc.
Fidla auf Island, 53
Fiedeln im romantischen Zeitalter, 180-186
— im 14. und 15. Jahrh. 186-187
Fiedel, 53 etc.; Bemerkungen über den Namen, 335-338 (Anh. A)
Fiorillo, Federigo, 220, 321
Fisher, John Abraham, 285

Flageolettöne auf der Violine, 206; künstliche, 229, 330
Fodor, Joseph, 245, Anhang C
Fontana, Battista, 190
Fra Angelico, 70, 80; Bild von, 69
Francoeur, François, 263
Frankreich, Geigenbau in, 153 bis 155; Violinkunst in, 261-277
Französisch-Belg. Schule, 275; charakteristische Merkmale der, 275-276
Fränzl, Ferdinand, 246, Anhang C; Ignaz, 246, Anhang C
Furchheim, Joh., 243

GABRIELI, 81, 180
Gagliano, Alexander, 143, 157, 172, Anhang B
— Familie der, Anhang B
Galeazzi, Francesco, 219
Gand, François, 153, Anhang B
Gaudock, russische, 53
Gaviniés, Pierre, 364-365, Anh. C; Matinées von, 321
Geige, die, siehe Prolog (5-10); Ursprung der, 13; allmähliche Entwickelung der, 13; Wiege der, 18; das Kommen der, 80
Geigenbau, der, in Frankreich, 153; in England, 155; in Deutschland, 157
— bauer, Liste (ital., franz., engl., deutsch-österr.) der, Anhang B
Geigenspiel und -spieler. II. Teil, 179
Geigerin, die, 287
Geminiani, Francesco, 195, 196, 247, 285, 320.
Gerber (Tonkünstlerlexikon), 188
Gerbert, Martin, der Abt, 44
Gerbini, Signora, 288 Anhang C
Gesangschule, erste, 37
Ghiretti, 236
Giardini, Felice, 208, 246, 281, Anhang C
Gigue, 43, 68 etc.
Giorgis, Guiseppe, 220
Gobetti, Francesco, 143, Anh. B
Godard, Benj., Concert romantique von, 318
Goldmark, Violinkonzert von, 318
Graun, Joh. Gottlieb, 207, 244, Anhang C
Gregor der Grosse, 37
Grosset, Jean Jaques, 266
Grün, Jacob, 257, Anhang C
Guadagnini, Lorenzo, 135, 142, Anhang B; Johannes Battista, Anhang B
Guarneri, Familie der, 111-114; Andreas, 112; Joseph, 113; Petrus, 113; Petrus, Sohn des Petrus, 114; Pietro, Sohn des Joseph, 114; Giuseppe Antonio del Gesù, 144-151
Guastarobba, Don Paolo, 208
Guignon, Gian Pietro, 219, 264
Guillemain, 264
Guénin, Marie Alexandre, 365, Anhang C
Guerini, 220
Guersan, Louis, 153, Anhang B
Guhr, 238

HAAK, Karl, 245
Habeneck, François, 273, 275, Anhang C
Halir, Carl, 278, Anhang C
Hall, Marie, 321
Hallé, Lady (Norman Neruda), 288, Anhang C
Händel, 80, 302
Hart, George, 165, 170; John Thomas, 156, Anhang B

Hauser, Miska, 225, 257, Anh. C
Haydn, Joseph, 80, 242, 304
Helmesberger, Georg, 257, Anh. C
Hermann, Friedrich, 256
Hilf, Arno, 256, Anhang C
Hill, William Ebsworth. and Sons, 98, 156, Anhang B; William, Joseph, 156, Anhang B; Henry, Arthur F. and Alfred Hill, 124, 126, 128, 129 etc.
Hindus, 25, 32
Hohe Schule, Davids, 206, 303
Holmes, Henry, 252, Anhang C
Holzbogen, Joseph, 208, 247
Hornstainer, Matthias, 159, 160, Anhang B
Hortulus, Chelicus, 295
Hubay, Jenö, 278, Anhang C
Hubermann, Hans, 275
Hucbald von St. Armand, 65
Hurdi-gurdi, 72
Hume, Richard, 155

IDIOSYNKRASIEN alter Völker, 30
Indien, 17, 18, 21; Tradition in, 22; dokumentarische Überlieferungen in, 24; Musik in, 32; Charakter des Volkes in, 32
Jacobsohn, 256, Anhang C
Janitch, Anton, 209, 247, Anh. C
Jansa, Leopold, 278, Anhang C
Japha, 256
Jarnowick (Giornovichi), 223, 323, Anhang C
Jensen, G., 303
Joachim, Joseph, 232, 257, 258 bis 260, 277, Anhang C; Ungarisches Konzert von, 314
Josquin de Prés, 67
Jubal, 16
Julien, Hubert, 266

KALLIWODA, Joh. Wenzeslaus, 278, Anhang C
Kämbl, Joh. Andreas, 159, Anh. B
Kammel, Anton, 208, 247
Kammermusik, 256, 302 (Anm.)
Kerlino, Giovanni, 90
Kess, 256
Kettenus, 275
Kiesewetter, Joh. Friedr. 245
Klingenthal, 160, 162, 288
Klotz, Egidius Matthias Sebastian, 160, Anhang B
Kocian, 279, 321
Kömpel, A., 252, 254
Konzert (siehe Violinkonzert)
Kreisler, Fritz, 275, Anhang C
Kreutzer, Rudolph, 269-270, 309, Anhang C; -Sonate, 270, 286; Konzerte von, 309; Vierzig Etuden von, 270, 321
Kubelik, Jean, 279, 321, 326
Kumisch, 250

LABARRE, Louis Julien Castels de, 268, Anhang C
Lacroix, 266
Lafont, Charles, 270, 323, Anh. C
Lahoussaye, Pierre, 207, 264, Anhang C
Lalande, 201
Lalo, Edward, Symphonie Espagnole von, 318
Lamotte, Franz, 248, 323
Lasagnino, Luigi, 188
Laub, Ferdinand, 278, Anhang C
Laurenti, Bartolomeo G., 190, 197
Lausa, Antonio Maria, 98
Lauterbach, Joh. Christian, 274, Anhang C
Leblanc 266
Leclair, Jean Marie, 208, 263, 264, 301, Anh. C

LeipzigerKonservatorium,230,255
Léonard, Hubert, 275, 315, 324, Anh. C
Leuka (Ceylon), 18
Libon, Philippe, 268, Anh. C
Linley, Thomas, 285, Anh. C
Lipinski, Charles, 278; Anh. C.; Militär-Konzert von, 313
Lira, 44, Anh. A
Locatelli, Pietro, 196, 222, Anh. C
Loeffler, Charles, 275, Anh. C
Lolli, Antonio, 220—222, 223, 225, 229, 323, Anh. C
Lotto, Isidor, 275, Anh. C
Lully, Giov. Batt., 190, 261, 262, 263
Lupot, Nikolaus, 153, Anh. B
Luther, Martin, 16

MAGGINI, Giovanni, Paolo 97, 98, 106, 129, Anh. B
Maîtres classiques (Alard's) 265
Mannheim, Hof zu, 246; Schule, 246, 247
Manfredi, Filipo, 207, Anh. C
Marini, Biagio, 189, 293; Carlo Antonio, 197
Markneukirchen, 160, 161, 162
Marsick, Henri, 275, Anh. C
Marteau, Henri, 275, Anh. C
Massart, Lambert Joseph, 270, 275, Anh. C
Mattei, Nicola, 283, 284
Maucourt, 250
Mayr, Andreas, Ferdinand, 159, Anh. B
Mayseder, Joseph, 257, Anhang C
Mazas, Jacques Féréol, 274
Médard, Nicolas und François, 153, Anhang B; Henri, 153
Meerts, Lambert, Anhang C
Meistersinger, Zeit der, 62, 187, 242
Mendelssohn, 255, 325; Violinkonzert von, 308, 316, 325
Ménétriers, La Confrèrie des, 60; roi des, 60, 263
Meneghini, Giulio, 207, Anhang C
Mestrino, Nicolo, 220
Méthode du Violon (Baillot), 272
Method of violin-playing (Geminiani), 196
Milanollo, Teresa, 274, 288, Anh. C; Maria, 274
Mildner, Moritz, 278, Anhang C
Militär-Konzert von Lipinski, 313
Minnesänger, 50, 60, 181 etc.
Minstrels, wandernde, 39, 55 etc.
Mirecourt, 153, 160
Mittenwald, 160
Moffat, A., 303
Molino, Ludovico, 209 [310
Molique, Bernhard; Konzerte von,
Mondonville, Jean Joseph Cassanea de, 264
Montagnana, Domenico, 143, Anhang B
Montanari, Francesco, 207, 244
Monteverde, 95, 293
Morgan, John, 45
Mori, Francesco, 319, Anhang C
Morigi, Angiolo, 208
Morrison, Meredith, 156
Mozart, Leopold, 247; Violinschule von, 247, 320; Wolfgang A., 80, 247; Konzerte von, 311
Musik in den ersten Jahrh. A. D., 36-40; in italienischen Kirchen, 197, 301, 302; primitive 184
Musikanten, Natur-, 183; wandernde, 49, 55; im romantischen Zeitalter, 55-61
Musikalische Urkunden: Griechen und Römer; Chaldäer; Ägypter

u. Assyrer; im alten Testament, 14, 15, 16
Musin, Ovide, 275, Anhang C

NARDINI, Pietro, 206, 222, 272, 285, 301
Navoigille, Guillaume de, 266
Nazari, 208
Nibelungenlied, 53
Niederheitmann, 85, 170
Noferi, Giov. Batt., 220
Norman, Barak, 156, Anhang B

OBERMAYER, 208
Olivieri, A., 209
Omerti, 33
Ondricek, Franz, 278, Anhang C
Organistrum, 72
Orlando di Lasso, 67
Ospitale della Pietà, 287 (Anm.)
Otto, A., Anhang B

PADUANER Schule des Violinspiels, 198
Paganini, Nicolo, 27, 228-238, 249, 257, 273, 275, 312, 325; Geschichten über, 230; Beiträge z. Violintechnik, 229; Capricen von, 321; Konzerte von, 312; und das Air varié, 324; Hexentanz von, 33
Pagin, André Noel, 207, 264, Anhang C
Pagni, 208
Palestrina, Giov. Pierluigi da, 67, 81
Pamphilon, Edward, 156, Anh. B
Pandarons, 19
Paris Conservatoire, 87, 265, 269, 272
Parravicini, Signora, 268, 288, Anhang C
Passage, la raison d'être der, 307: Vater der, 307; im Viotti-Konzert, 308, 309; im Rode- und Kreutzer-Konzert, 309; in Spohrs Konzerten, 309-310; Wiederauferstehung der, 308; Paganini und die, 312
Pemberton, J., 155
Persien, Verbreitung der Musik durch, 33, 34
Petit, 208
Phantasiestück, das, 323-325
Philharmonie Society (London), 252, 286
Pichl, Wenzeslaus, 248
Pierray, Claude, 153, Anhang B
Piemontesische Schule des Violinspiels, 195, 208
Pisendel, Georg, 244, Anhang C
Pixis, Friedr. Wilh., 246, Anh. C
Playford, John, 284
Plectrum, 27
Pollani, 272, Anhang C
Polledro, Giambattista, 209, Anhang C
Polyphonie, 38, 66
Pougin, Arthur, 218
Praetorius, Michael, 76, 79, Anhang A
Prume, François, 273
Pugnani, Gaetano, 208, 212, 267, 288, Anhang C; Schüler von, 209, Anhang C
Puppo, Giuseppo, 220
Purcell, Henry, 283, 284

QUANZ, 204

RADICATI, Felice, 209
Raff, Joachim, Violinkonzert von, 318
Ravana, 18, 24

Ravanastron, 19, 20, 23, 32; Ton des, 32
Rayman, Jacob, 155, Anhang B
Rebab, 35, 49, arabisches, 42, 43; europäisches, 42-44
Rebec (rubèbe) etc., 42, 51, 68 bis 71: Ton des, 70
Rebecca, Stimmung der, Anh. A
Rébel, 263
Reményi, Edward, 225, 257, Anhang C
Renaissance, 81
Ribonds, roi des, 68, 180
Ries, H., 252, Anhang C
Rig Veda, Hymnen der, 24
Robberechts, André, 268, 276, Anhang C
Robinau, l'Abbé, 265
Rochefort, Jean Baptiste Bonaventure, 83
Rode, Pierre, 251, 268, 309, 326; Capricen von, 321; Konzerte von, 309
Roi des Ménétriers, 61, 263
Rolla, Alessandro, 220, 235
Romano, Alessandro, 188
Romani, 209
Romberg, Andreas, 248
Römische Schule des Violinspiels, 191, 197
Röntgen, Engelbert, 256
Ross, Vater und Sohn, 155
Rovelli, Pietro, 270, Anhang C
Rubinstein, Anton, Violinkonzert von, 318
Ruehlmann, J., 43, 71, usw.
Ruf, S., 116
Rust, Wilh., 245, Anhang C

SAHLA, Richard, 256, Anhang C
Sainton, Prosper Philippe, 273
Saint-Säens, Camille, 308; -Konzerte und Rondo capriccioso von, 317-318
Salo, Gasparo da, 83, 93-96, 100, 153, 162, 188
Salomon, Joh. Peter, 220, 245
Saranguin, indisches, 51
Sarasate, Pablo de, 279, Anh. C
Sarinda, indische, 24, 33
Sauret, Emile, 274, Anhang C
Savart, 166
Scarlatti, Alessandro, 81
Scheller, Jacob, 223, 248
Schmitt, Lorenz, 208, 247
Schradieck, Henry, 256, Anh. C
Schubarth, 206, 221
Schuppanzigh, J., 257, Anhang C
Seiss, Franz, 256
Senaillé, Baptiste, 263, Anhang C
Servetto, 235
Sevzik, Ot., 278, 321
Signoretti, Giuseppe, 208
Simonetti, Matteo, 190
Singer, Edmund, 257, 277, Anhang C
Sirmen, Maddalèna Lombardini, 206, 207, 288, Anhang C
Sitt, Hans, 303
Sivori, Camille, 238, Anhang C
Soldat, Marie, Anhang C
Somis, Giov. Batt., 195, 208, 264, Anhang C
Sonata da camera; da chiesa, 297; Corelli und die, 298-99; die Herrschaft der, 297-302
Spanien, Muselmännische Eroberung von, 41
Spielleute, 56, 57-58, Kleidung der, 57; soziale Stellung der, 59
Spohr, Ludwig, 232, 249-254; 259, 309, 327, Anhang C; Konzerte, 309, Schüler von, 252, 254, Anhang C

Stadelmann, Daniel Achatius und Joh. Joseph, 159, Anhang B
Stadtpfeiferei, 242
Stainer, Jacobus, 115-123; 157, 158, 159, 162, 165, 167; Schüler von, 160
Stamitz, Anton, 246, 269, Anh. C; Joh. Carl, 246, Anhang C
Starke, Hermann, 101, 170
Steg, der, Einfluss auf den Ton, 129; auf frühmittelalterlichen Fiedeln, 183
St. Georges, Anhang C
St. Lubin, 252, Anhang C
Stradivari, Antonio, 124-143, 145, 168, 173, 174; Schüler von, 141-143, Anhang B, Francesco 141; Omoboni 141
Straus, Ludwig, 257, Anhang C
Strinasacchi, Regina, 288
Strungk, Nicolaus Adam, 243
Sympathetische (mitklingende) Saiten; Prinzip der, 78
Syntagma, von Praetorius, Anhang A

TARTINI, Giuseppe, 198-206, 219, 226, 228, 267, 288, 327, 329, Anhang C; Schüler von, 206-208, Anhang C; die Sonate da chiesa und, 300-301
Teleman, Geo. Philipp, 244
Teufelstriller, der, 201, 202
Thompson, César, 275, Anhang C
Thurn und Taxis, Graf von, 208
Tiburtino, Giuliano, 188
Tieffenbrucker (sieh Duiffoprugcar)
Toeschi, Carlo Giuseppe, 219
Tonmalerei, auf der Geige, 185, 294
Torelli, Giuseppe, 189, 240, 305, Anhang C
Touchemoulin, Joseph, 207, 264, Anhang C
Tourte, François, Anhang A (siehe Entwickelung des Bogens)
Traversa, Gioachimo, 209
Treu, Daniel Theophil, 244
Troubadour, 56, 59, 182, 183
Trouveur bastard, 59
Trumscheidt, das, 57, 71
Tschaikowsky, Violinkonzert von 318
Tua, Teresina, 275, 288, Anh. C

URQUARDT, Cuthbert, 156, Anhang B
Urso, Camilla, 275, 288, Anh. C

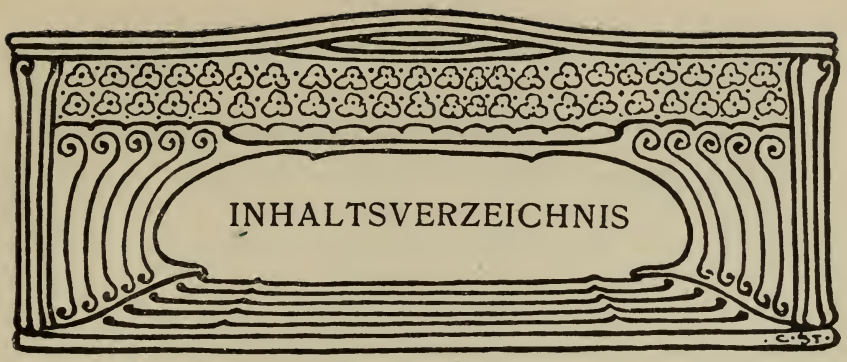
VACHON, Pierre, Anhang C
Vai, Gaetano, 220
Valentini, Giuseppe, 198
Vedel (siehe Fiedel) Anhang A
Venantius Fortunatus, 45
Veracini, Antonio, 190, 197; Maria Francesco, 190, 198, 199, Anhang C
Vidal, 48, 70 usw.
Vièlle 72
Vieuxtemps, Henri, 225, 274, 313, 324, 325, Anhang C; Konzerte von, 313-314; Ballade und Polonaise von, 314
Vingt-quatre ordinaires du roi, 261
Viola bastarde, di bordone, 77 u. 78; da gamba, 77; di spalla, 77; d'amour, 78 usw., Anh. A
Viole, Vorläuferin der, 51
Viola, Bass-, Tenor-, Diskant-, 76, 186, 187; Konstruktion verschiedener Grössen, 76, Anhang A
Violine, die (siehe auch Geige)

Violin-Komposition, Umriss der Entwicklung der, III. Teil; 293-328
Violinen, Alter, vom Alter, 167; vom Holz, 165; vom Lack, 169; von der künstlerischen Arbeit, 172
Violinistischer Stammbaum von Meistern und Schülern, Anhang C
Violin-Literatur, didaktische, 320
Violinkonzert, das, 305-319; Herrschaft des, 305; neue Ära des, 312; letzte Ära des, 316
Violinkunst in Italien, 188; in Deutschland 240; in Frankreich 261; in England 280; in anderen Ländern 277-279
Violin-Spiel und -Spieler (siehe Geigenspiel) II. Teil
Viotti, 195, 208, 210-218, 228, 249, 251, 254, 267, 272, 276, 281, 288, Anhang C; Konzerte von, 305, 306, 308; Schüler von, 268, Anhang C
Virtuosität, Samen der, 196; Selbstherrschaft der, 222
Virtuose der, der alten Zeit, 219
Virtuosenkonzert 212
Vitali, Giov. Battista, 298; Tommaso, 190, 194, 298
Vivaldi, Antonio, 195, 198, 244, 287, 302, 305, Anhang C
Volker der Spielmann, 53
Vuillaume, J. B., 153, 158
Vuillaume, John of Mirecourt, 153

WALTER von der Vogelweide, 181
Walther, Joh. Jacob, 243, 295
Wasielewski, Jos. Wilh. v., 161, 204, 206 usw.
Wehrle, 256
Wieniawski, Henri, 274, 275, 278, 315, 324, 325, Anhang C; zweites Konzert von, 315
Wilhelmj, August, 256, Anh. C
Woëriot, Pierre, 84
Woldemar, 223, 294, Anhang C
Wolff, Johannes, 275, Anhang C
Wranitzky, Anton, 257, Anh. C

YOUSSOUPOFF, Prinz Nicolaus, 85
Ysaye, Eugène, 232, 274, 311, Anhang C

ZANETTO, Peregrino, 98



Seite

Prolog 5

ERSTER TEIL
Die Geige

I. KAPITEL
Ursprung der Geige

Noch immer ein Rätsel — Allmähliche Entwicklung — Europäischen Ursprungs oder aus dem Osten eingeführt? — Griechen und Römer — Einblick in ein geistreiches Musiksystem — Ägyptische und chaldäische Urkunden — Vergebliches Suchen nach vorgeschichtlicher Fiedel — Das Alte Testament — Eine irreführende Übersetzung 13

II. KAPITEL
Tradition und der Gelehrte
(Ein Zwischenspiel)

Eine uralte Geschichte und neue Varianten — Das Ravanastron 17

III. KAPITEL
Eine Familienähnlichkeit

Möglicherweise ein Urahn der Geige — Der Bogen — Einwand mancher Historiker — Mündliche Überlieferung in östlichen Ländern — Andere Bogeninstrumente in Indien — Nur Mutmassungen — Haben andere Völker Bogeninstrumente gekannt? 21

IV. KAPITEL
Die alten Völker

Warum keine historischen Beweise — Assyrische Reliefs — Instrumente und religiöse Überlieferung

Seite

— Bogeninstrumente unvereinbar mit dem Wesen mancher Völker 28

V. KAPITEL

Ein Wandern

Indien — Ton des Ravanastron — Des Hindu Liebe dafür — Den Persern und Arabern verpflichtet — Musik mit dem Schwerte — Verbesserungen musikalischer Instrumente — Tradition spinnt ihre ewigen Fäden 34

VI. KAPITEL

Die Musik in den ersten Jahrhunderten

Die erste holde Blume des Geistes — Bescheidene Anfänge — Die frühen Christen sangen — Drittes und viertes Jahrhundert — Die erste Gesangschule — Ein Aschenbrödel — Gladiatoren, Histrionen und Jongleurs usw. — In schlechter Gesellschaft 36

VII. KAPITEL

Erste Bogeninstrumente in Europa

Rebab kommt nach Spanien — Arabisches und europäisches Rebab — Ältester europäischer Repräsentant — Familienähnlichkeit — Das Welsh crŵth — Seine Ansprüche beleuchtet 41

VIII. KAPITEL

Eine Begegnung

Zwei Jahrhunderte dunkle Zeit — Eine neue Art Bogeninstrument — Ein Nachkomme des Ravanastron? Keine frühere urkundliche Darstellung — Dem Fiedelbogen vorgestellt 49

IX. KAPITEL

Der Minstrel und Musikant im romantischen Zeitalter

Bessere Zeiten und Sitten — Alp vergangener Jahrhunderte — Troubadour, Minnesänger, Spielmann — Auf dem Dorfanger — Im Schlosshof — Ihre

Seite

gesellschaftliche Stellung — Ein strenger Unterschied — La Confrèrie des Ménétriers — Der Meistersang wird geboren — Der Fiedler zieht in die Städte 55

X. KAPITEL
Ein Rückblick

Ein armer, sich plackender Wurm — Trauriger Lohn — Wie würde es der Musik ergangen sein — Eine Mumie — Voll Leben und Schönheit — Theoretiker und Spielmann — Harmonische Verbrechen — Das Verlangen nach Instrumenten — Chorgesang im 14. und 15. Jahrhundert 64

XI. KAPITEL
Rivalen

Primitive Rebec — Jean Charmillon, König der Geiger — Reisegefährtin und Rivalin — Fra Angelicos Engelsgestalt — Ton des Rebecs — Veränderungen der Fiedel — Das bevorzugte Bogeninstrument . . . 68

XII. KAPITEL
Das Instrument der Ehrbarkeit

Manch Weh und Ach — Zeit zum Üben — Ansporn für den geschickten Kunsttischler — Vervollkommnung der Violaform — Anregung durch das Genie Dufays — Instrumentalisten in den Kirchen — Violen verschiedener Grösse — Anwendung von Eckblöcken — Agricola und Michael Prätorius — Andere Violenformen — Allein noch übrig . . . 74

XIII. KAPITEL
Die Violine

Waren die Zeiten wirklich reif? — Die Renaissance . 80

XIV. KAPITEL
Zwei Gasparo

Antwort noch nicht befriedigend — Wer war Gapar Duiffoprugcar — Sechs Violinen — Andere Tat-

Seite

sachen — Neuere Entdeckungen — Widersprüche — Widersprüche vereinbar — Die Zettelinschriften — Veränderung seines Namens — Innere Evidence für seine Ansprüche — Die Lautenmacherkunst in Italien — Die Geige das Werk vieler — Durch den Strom des Genies — Gasparo da Salo — Seine Ansprüche unbestritten — Spuren der Entwicklung — Zwei kleine französische Violinen — Kennzeichen von da Salos Arbeiten 83

XV. KAPITEL

Maggini und andere Brescianer Meister

Seine Arbeiten — Bedarf von Violinen — Andere brescianer Meister 97

XVI. KAPITEL

Die Amatis

Cremona — Andrea Amati — Kein Schüler da Salos — Seine Orginalität — Der Amati-Geigenton — Hieronymus und Antonio Amati — Bemerkbarer Fortschritt — Nicolaus Amati — Ein grösseres Modell — Seine Meisterwerke — Vollendung im Amatistile — Nicolaus zwei Söhne — Hieronymus Amati — Mittelmässigkeit — Der letzte Amati . . 100

XVII. KAPITEL

Aus der Vogelschau

Individualität der Amatis — Amatigeigen und heutige Ansprüche — Moderne Orchesterbegleitung und Sologeige — Die Zeit des Rokoko 106

XVIII. KAPITEL

Die Schule der Amati

Verbreitung des Rufes — Nach Cremona gravitierend Einfluss in anderen Ländern 109

Seite

XIX. KAPITEL
Die Familie der Guarneri

Wahre Erben der Amatis, mit Stradivarius — Berührungspunkte — Andrea Guarneri — Seine zwei Söhne Joseph und Petrus — Freundschaftlicher Wettstreit — Josephs Arbeit — Petrus Guarnerius — Seine Violinen — Ein Sohn des Petrus — Ein dritter Pietro — Giuseppe Antonio 111

XX. KAPITEL
Jacobus Stainer

Durch lange Korridore der Zeit — Tradition — Wer lehrte ihn — Keine Antwort — Einige historische Tatsachen — Stainers Haus — Bescheidener Ertrag — Sorgen und Elend — Arbeiten erstaunenswert — Wert seiner Violinen — Der Nachmacherei zum Opfer gefallen — Gefälschte Zettel — Ruhm verdunkelt 115

XXI. KAPITEL
Der Grösste von allen

Stradivari — Begann früh — Kopierte genau seinen Meister — Erste Instrumente mit seinem Namen — Drei Perioden und ein Interludium — Zeit des Meisterwerdens — Eine Zwischenzeit — Ein Wechsel in den Arbeiten — Schafft Meisterwerke — Ein Vergleich — Umfassende Holzkenntnis — Einige Details der Arbeit — Das auffallendste Merkmal — Der Ton der besten Stradivari-Geigen — Der Lack — Noch immer variierend — Herbst des Lebens — Als Lehrer — Seine zwei Söhne — Eine Szene für Rembrandt — Seine letzten Arbeiten — Ein guter Preis — Weather-beaten Téméraires — Stradivaris Familienleben — Sein Einfluss — Seine Schüler 124

XXII. KAPITEL
Giuseppe Guarneri del Gesu

Im stärksten Licht und Schatten — Fragezeichen — Eltern und Verwandte — Erste Versuche — Facta

Seite

und Deutung — Schlechtes Holz und sorglose Arbeit — Zweite Periode — Dritte Periode, Meisterstücke in Form und Farbe — Vierte Periode — Joseph Guarnerius im Gefängnisse — Der grösste Meister nach Stradivarius — Grosse Meisterperiode endet — Ein Nachwuchs 144

XXIII. KAPITEL

Der Geigenbau in Frankreich, England und Deutschland

Kein französischer Geigenbauer von Ruf — Am besten bekannt — Beitrag klein — Geschickte Nachahmer — Der Geigenbau in England — Englische Meister im 17. und 18. Jahrhundert und später — Eine gewisse Originalität zeigend — Getreue Nachahmer aber den französischen nachstehend — Die Geigenbaukunst in Deutschland und Österreich — Künstlerische Nachahmung — Die Pfuscherei von Sonderlingen — Eine Zierde ihres Berufes — Engros Produktion 153

XXIV. KAPITEL

Ist's ein Geheimnis?

Nur vier Bedingungen möglich — Vom Holze — Vom Alter — Vom Lacke — Von der künstlerischen Arbeit — Schlussgedanken 163

ZWEITER TEIL

Geigenspiel und Geigenspieler

I. KAPITEL

Präludium

Vater des Geigenspiels — Schuf einen Kompositionsstil — Zu seinen Anfängen zurück — Der arme Charmillon — Keine hohe Meinung von ihm — Instrumentalmusik der Zeit — Kontrapunktisches Tasten kein Beweis — Illustrationen von Instru-

Seite

menten — Naturmusikanten — Steg anscheinend flach — Nach Art der Musette — Spielweise dem Instrumente angepasst — Im 14., 15. und 16. Jahrhundert — Symbol in den Bünden 179

II. KAPITEL

Die Geigenkunst in Italien

16. Jahrhundert — Erste Hälfte des 17. Jahrhunderts — Zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts — Corelli — Die römische Schule — In drei Richtungen — Sein Spiel — Der Lehrer — Seine Schüler . . . 188

III. KAPITEL

Die Geigenkunst in Italien (Fortsetzung)

Andere Zentralpunkte — Die Kirchen — Vivaldi und Veracini — Giuseppe Tartini — Der Teufelstriller — Wie er komponierte — Produktivität — Als Schriftsteller — Tartinis Spiel — Fortschritt in der Technik — Als Lehrer — Tartinis Schüler — Nur Namen — Schüler von Somis (piemontesische Schule) — Pugnanis Schüler 197

IV. KAPITEL

Viotti

Eine neue Epoche — Schöpfer der modernen Violinkunst — Kindheit und Jugend — Eine Überraschung für die Welt — Nichts Ähnliches vorher — Gegen-Höhepunkt — Suchte das Glück auf Nebenwegen — Griff wieder zur Geige — Ein Weinhändler — Seine Persönlichkeit 210

V. KAPITEL

Der Virtuose der alten Zeit

Mehr Namen — Antonio Lolli — Die Verherrlichung der Technik — In seinen Fusstapfen — Tat mehr Gutes als Schaden — Wirkte für Fortschritt — Eine Tour de Force — Nicht dieselbe Kost für Alle — Haben ihre Mission erfüllt 219

VI. KAPITEL

Seite

Paganini: Eine Studie

Die Welt unvorbereitet — Der Höhepunkt der Virtuosität — Paganinis Einfluss — La Casa di Paganini — Paganini im Werden — Flügge geworden — Das Paganini-Fieber — Sein einziger Schüler 228

VII. KAPITEL

Das Violinspiel in Deutschland

Italienische Violinkunst in Deutschland — Zeitgenossen Corellis — Erste Hälfte des 18. Jahrhunderts — Der Dresdener Hof — Der Berliner Hof — Der Hof zu Mannheim — Unabhängig von diesen Zentren 240

VIII KAPITEL

Die Violinkunst in Deutschland (Fortsetzung)

Ludwig Spohr — Auf der Hochstrasse des Erfolgs — Als Mann und als Künstler — Spohr, der Komponist — Spohrs Spiel — Schüler und Nachfolger — Ferdinand David — Seine Schüler — Die Wiener Schule — Heinrich Wilhelm Ernst — Joseph Joachim — Ein Licht verbreitender Fixstern 249

IX. KAPITEL

Die Violinkunst in Frankreich

Die Zeit Louis XIV. — Ein musikalisches Monopol — Noch Vokalmusik für Instrumente — Erste französische Violinisten — Jean Marie Leclair — Pierre Gaviniés 261

X. KAPITEL

Die Violinkunst in Frankreich (Fortsetzung)

Viotti und die franz. Violinkunst — Glorreiche Periode — Schüler Viottis — Pierre Rode — Rudolph Kreutzer — Seine bleibende Bedeutung — Baillot — Ein neuer Abschnitt — Ein lustiges Strickziehen — Die belgische Schule — Belgischer Einfluss in

Seite

Paris — Merkmale der belgischen Schule — Böhmen, Polen, Russland, Norwegen und Spanien 267

XI. KAPITEL

Die Violinkunst in England

Nationalzug oder Vorurteil — Fremde Künstler — Erste englische Violinisten — Noch ein Pionier — Im 18. Jahrhundert — Aus dem 19. Jahrhundert . . 280

XII. KAPITEL

Die Geigerin

(Eine Rhapsodie)

In ihrer Anmuth — In ihrer Glorie 287

DRITTER TEIL

Ein Umriss der Entwicklung der Violinkomposition

I. KAPITEL

In ihrer Kindheit

Anfang des 17. Jahrhunderts — Carlo Farinas Capriccio Stravagante — Rohe Tonmalerei-Versuche — Nachfolger in Deutschland — Italiens Überlegenheit . . 293

II. KAPITEL

Die Herrschaft der Sonate

Sonata da Camera und Sonata da Chiesa — Corelli und die Violinsonate — Tartini — Tartinis Einfluss — Joh. Seb. Bach 297

III. KAPITEL

Die Sonata da Chiesa

Tritt dem Violin-Konzerte das Zepter ab 303

IV. KAPITEL

Seite

Die Herrschaft des Violinkonzerts

Torelli — Vivaldi — Viotti — Die Passage — Rode und Kreutzer — Spohr — Molique — Mozart — Bach 305

V. KAPITEL

Eine neue Ära des Violinkonzerts

Das moderne Virtuosen-Konzert — Paganini — Lipinski und Ernst — De Bériot — Vieuxtemps — Wieniawski — David und Andere 312

VI. KAPITEL

Letzte Ära des Violinkonzerts

Beethoven — Mendelssohn — Max Bruch — Saint-Saëns, Lalo und Benj. Godard — Raff, Rubinstein und Goldmark — Brahms und Tschaikowsky 316

VII. KAPITEL

Didaktische Violinliteratur

Ein langer Weg — Der letzte Beitrag — Auch lang und mühsam 320

VIII. KAPITEL

Ein Ausbund

Das älteste des Geschlechts — Sich anbequemend — Das Air Varié — Das Fantasiestück — Das heutige kleine Violinstück — Warum diese Unfruchtbarkeit — Eine uninteressante Zeit — Der Chopin der Geige — Noch nicht das letzte Wort 323

Nachschrift 329

ANHÄNGE

ANHANG A

Bemerkungen über den dem frühen Violinengeschlecht beigelegten Namen Fiedel — Martin Agricola —

Seite

Michael Praetorius und Ganassi del Fontego — Zur Entwickelung des Bogens — Teile einer Violine 334

ANHANG B

Liste der Geigenbauer

Geigenbauer der Brescianer Schule — Schüler und Nachahmer der Amatis — Schüler und Nachahmer Stradivaris — Verschiedene andere italienische Meister — Französische, englische und deutsche Geigenbauer 343

ANHANG C

Violinistischer Stammbaum von Meistern und Schülern seit der Gründung der römischen Schule und einige unabhängige Gruppen von Geigern 351

Register 351

Inhaltsverzeichnis 361

Herrosé & Ziemsen, G. m. b. H., Wittenberg

VON DER VIOLINE

BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 22472 4630

Date Due

All library items are subject to recall at any time.

JUL 07 2006		

Brigham Young University